Literarische Werke: Groteske Musikanteng...

Hector Berlioz

Hector Berlioz.

Literarische Werke.

Erste Gesamtausgabe.

VII. Band.

Groteske Musikantengeschichten.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1906.

Hector Berlioz.

Groteske Musikantengeschichten.

Aus dem Französischen übertragen

von

Elly Ellès.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1906.

Inhalt.

Seite

Groteske Musikantengeschichten.

Prolog.

Brief der Choristen des Opernhauses an den Verfasser.

Lieber Meister!

Sie haben ein Buch („Abendunterhaltungen im Orchester") Ihren lieben Freunden, den Künstlern der zivilisierten Stadt X***, gewidmet. Diese Stadt (wir wissen, daß sie in Deutschland liegt) ist vermutlich nicht zivilisierter als viele andere, trotz der boshaften Absicht, welche Sie veranlaßt hat, ihr diese Bezeichnung beizulegen. Daß die dortigen Künstler hervorragender sind als die von Paris, darf man bezweifeln, und jedenfalls können sie Ihnen nicht schon so lange und so innig zugetan sein wie wir. Die Pariser Choristen im allgemeinen und die von der Oper im besonderen sind Ihnen mit Leib und Seele ergeben und haben es Ihnen häufig auf jede Art bewiesen. Haben die Choristen während der Studien zu dem Requiem, dem Te Deum, zu Romeo und Julia, Fausts Verdammung, Die Kindheit Christi usw. gegen die Länge der Proben, die Strenge Ihrer musikalischen Anforderungen, gegen Ihre heftigen Ausdrücke, ja selbst gegen Ihre Wutanfälle gemurrt? .. Niemals, niemals.

Im Gegenteil; der Eifer und die Geduld, mit welcher sie ihre Aufgabe erfüllten, waren unerschütterlich. Und doch sind Sie während dieser furchtbaren Proben weder zuvorkommend gegen die Männer noch galant gegen die Damen.

Wenn zur festgesetzten Stunde das Chorpersonal nicht ganz vollzählig ist, wenn jemand fehlt, dann gehen Sie um das Klavier herum wie der Löwe des Jardin des Plantes in seinem Käfig; Sie brummen dumpf vor sich hin und beißen auf Ihre Unterlippe, Ihre Augen werfen fahle Blitze; man grüßt Sie, Sie wenden den

Kopf weg; ab und zu schlagen Sie auf dem Klavier mit Heftigkeit Dissonanzen an, welche Ihren innerlichen Zorn verraten und uns deutlich sagen, daß Sie imstande wären, die Verspäteten und die Abwesenden (wenn sie anwesend wären) zu zerreißen.

Dann werfen Sie uns immer vor, daß wir in den leisen Stellen nicht piano genug singen und die forti nicht mit genügender Präzision angreifen; Sie wollen, daß man in dem Wort angoisse zwei s und in der letzten Silbe des Wortes traître das r ausspricht. Und wenn ein unglücklicher Ungelehrter, ein einziger, der sich in unsere Reihen verlaufen hat, Ihre grammatikalische Bemerkung vergißt und es ihm einfällt, noch einmal angoise oder traite zu sprechen, dann machen Sie uns alle dafür verantwortlich, Sie überhäufen uns mit grausamen Witzen; Sie heißen uns Hausmeister und Logendienerinnen usw.!! Nun, wir ertragen dies alles und lieben Sie trotzdem, weil Sie uns lieben, — das sieht man — und weil Sie die Musik anbeten, — das fühlt man.

Nur die französische Gewohnheit, den Fremden den Vorzug zu geben, selbst wenn darin eine offenkundige Ungerechtigkeit liegt, hat Sie dazu bewegen können, Ihre „Abendunterhaltungen im Orchester“ deutschen Musikern zu widmen.

Es ist geschehen, wir wollen darüber schweigen.

Aber warum sollten Sie nicht jetzt, uns zuliebe, ein gleichartiges Buch schreiben, ein Buch, das vielleicht nicht so sehr philosophisch, aber lustiger wäre, um die Langeweile, welche im Opernhause an uns nagt, zu vertreiben?

Sie wissen, daß wir während der Akte oder Szenen, welche keine Chöre enthalten, in den Choristenräumen gefangen sind. Dort ist es dunkel wie im Zwischendeck eines Schiffes, es riecht nach Lampenöl, man sitzt schlecht; man hört alte faule Geschichten in schlechten Ausdrücken erzählen, abgedroschene Witze wiederholen; oder das Schweigen und die Untätigkeit drücken zugleich auf uns, bis der Inspizient (avertisseur) uns wieder auf die Bühne treibt . . . Ha! der Beruf ist nicht schön, glauben Sie es uns. Fünfzig Proben mitmachen, um sich die fast unsingbaren Gesangsstellen der modernen Kompositionen in den Schädel einzuprägen! Opern, die von sieben bis zwölf Uhr dauern, auswendig lernen! an einem

Abend bis sechs verschiedene Kostüme anziehen! wenn es nichts zu singen gibt, wie Schafe eingezäunt bleiben und während jener endlosen Vorstellungen alles in allem auch nicht fünf Minuten angenehm zubringen!! ... Wir machen es nämlich nicht wie Ihre deutschen Künstler, welche sich erlauben, Werke, die sie zu gering schätzen, nur mit halbem Orchester auszuführen. Wir singen in allen Stücken alles. Ja, wenn wir uns herausnehmen wollten, nur in den Partituren, welche uns gefallen, mit voller Stimme zu singen, dann wären die Fälle von Halsweh selten unter den Choristen des Opernhauses. Überdies singen wir stehend, wir sind immer auf den Beinen; die Orchestermitglieder dagegen sitzen während des Spieles in ihrem Musikkeller. Da möchte man doch in ein Mausloch schlüpfen!

Also, seien Sie so gut, machen Sie uns einen Band von wahren Märchen, von fabelhaften Geschichten, selbst von Possen, wie Sie oft schreiben, wenn Sie böser Laune sind; das werden wir in unseren Zwischendecken, beim Scheine unserer Öllichter, lesen; wir werden Ihnen das Vergessen einiger traurigen Stunden verdanken, und Sie werden auf die Erkenntlichkeit des ganzen Chores einen Anspruch haben.

Ihre treuen Soprani, Alti, Tenore und Bässe des Opernhauses.

Paris, den 22. Dezember 1858.

Antwort des Verfassers an die Choristen des Opernhauses.

Meine Damen und Herren!

Ihr sagt zu mir: „Lieber Meister!" Ich war nahe daran, Euch zu antworten: „Liebe Sklaven!", denn ich weiß, wie sehr Ihr der Muße und Freiheit entbehrt. War ich nicht früher auch Chorist, ich? und noch dazu an was für einem Theater! Gott bewahre Euch davor, jemals dort einzutreten.

Ich kenne also sehr wohl die harte Arbeit, die Ihr vollbringt, die vielen traurigen Stunden, welche Ihr zählt, und den Betrag der noch traurigeren Gehälter, welche Ihr hinnehmen müßt. Ach! ich bin weder selbständiger, noch freier, noch fröhlicher als Ihr. Ihr arbeitet, ich arbeite, wir arbeiten, um zu leben; und Ihr lebet, ich lebe, wir leben, um zu arbeiten. Die Saint-Simonisten haben behauptet, die reizvolle Arbeit zu kennen; sie haben das Geheimnis derselben wohl gehütet; ich kann versichern, daß mir diese Arbeit ebenso unbekannt ist wie Euch. Ich zähle meine traurigen Stunden nicht mehr; sie rinnen, eine nach der anderen, kalt und eintönig wie jene Tropfen des schmelzenden Schnees, welche das düstere Schweigen der Winternächte in Paris noch dumpfer machen. Von meinem Gehalt wollen wir gar nicht sprechen . . .

Ich erkenne die Richtigkeit Eures Vorwurfes in Beziehung auf die Widmung der „Abendunterhaltungen im Orchester" an; da es sich um ein Buch über musikalische Dinge und über Musiker handelte, hätte ich es meinen Freunden, den Pariser Künstlern, zueignen sollen. Allein ich kam, als es mir einfiel, diesen Band zu schreiben, aus Deutschland zurück; ich war noch unter dem Eindruck des warmen und herzlichen Empfangs, welchen mir das Orchester der zivilisierten Stadt bereitet hatte; ich vermutete

so wenig, beim Publikum auch nur die geringste Sympathie für meine „Abendunterhaltungen“ zu finden, daß ich bei der Widmung im Sinne hatte, dem Buche einen Protektor zu geben, und durchaus nicht daran dachte, dies könne als schmeichelhafte Huldigung betrachtet werden. Euer Bedauern scheint darauf hinzudeuten, daß Ihr in dieser Beziehung anders denkt. Wenn ich Euch glauben soll, gebe es also Leser für meine Prosa! . . . ich hätte mich also geirrt! . . . ich wäre also ein Dummkopf! . . . Dies erfüllt mich mit Freude.

Ihr neckt mich wegen meiner grammatikalischen Bemerkungen. Und doch schmeichle ich mir kaum, französisch zu können; nein, ich weiß ja, daß man weiß, ich kann es nicht. Aber es ist mir trotzdem wohl bekannt, daß eine große Anzahl von Wörtern, die man oft ausspricht, barbarische Ausdrücke sind, und ich höre sie mit Abscheu. Das Wort »angoise« gehört zu diesen; es wird oft von den reichlichst honorierten Sängern und Sängerinnen unserer Opernhäuser gebraucht. Eine preisgekrönte Schülerin des Konservatoriums bestand, trotz alles Zuredens, darauf, »mortelle angoise!« zu sagen. Es gelang mir, sie davon abzubringen, indem ich ihr versicherte, es seien in diesem Worte drei s vorhanden, in der Hoffnung, daß sie mindestens zwei davon aussprechen würde. Es geschah, und sie sang schließlich: »Mortelle angoisse!«

Ihr scheint die Instrumentalisten zu beneiden, weil sie während des Spiels da unten in ihrem Musikkeller sitzen, anstatt wie die Choristen lange Stunden hindurch zu stehen. Seid doch gerecht! Sie sitzen, ich gebe es zu, in jenem Keller, wo man kaum sein Trinkwasser verdient, aber sie spielen immer, ohne Ruh und Rast, und ahmen ebensowenig wie Ihr das „Sich gehen lassen“ meiner Freunde aus der zivilisierten Stadt nach. Die Direktoren erlauben ihnen nur dann Pausen zu zählen, wenn ihnen zufällig der Komponist solche zu zählen gibt. Sie spielen in den Ouvertüren, in den Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten, Ensemble-Stücken; sie begleiten Eure Chöre; ein Opernhausverwalter wollte sie sogar in den a capella-Chören spielen lassen, weil er sie, wie er behauptete, nicht dafür bezahlen wollte, daß sie die Hände in den Schoß legten. Und Ihr wißt, wie man sie bezahlt!! . . . Sie wechseln

nicht jede halbe Stunde ihr Kostüm, das ist wieder wahr; aber die Verpflichtung, welche ihnen seit kurzem obliegt, mit weißer Krawatte im Orchester zu erscheinen, ist für sie der Ruin. Es gibt unter unseren armen Kollegen vom Opernorchester Leute, die, wie man sagt, ungefähr 66 Frs. 66 C. monatlich verdienen. Bei vierzehn Vorstellungen im Monat macht das nicht einmal 5 Frs. für eine fünfstündige Sitzung, das ist etwas weniger als 20 Sous für die Stunde, weniger als für eine einstündige Droschkenfahrt. Und jetzt sind sie noch mit Unkosten für ihre Toilette belastet. Sie brauchen mindestens sieben Krawatten im Monat, angenommen, daß sie einige davon geschickt zu wenden wissen, um sie mehrmals zu benutzen. Und diese Auslagen für Wäsche werden mit der Zeit eine ganz ansehnliche Summe bilden. Denn, was kostet tatsächlich das Waschen und Plätten einer weißen gestärkten Krawatte (ohne den Preis der Krawatte selbst zu rechnen)? Fünfzehn Centimes. Nehmen wir an, der Künstler ließe sie aus Sparsamkeit nicht stärken und nur für feierliche Aufführungen plätten. Von fünfzehn Centimes wird dadurch seine Auslage auf zwei Sous reduziert. Nun, seht! Nach einem Monat wird er in sein Ausgabenbuch folgende Zusammenstellung schreiben müssen:

Krawatte	für	die Hugenotten	3 Sous
Id.	„	den Propheten	3 „
Id.	„	Robert den Teufel	3 „
Id.	„	das eherne Pferd	3 „
Id.	„	Wilhelm Tell	3 „
Id.	„	die Favoritin, wenn Frau Borghi-Mamo nicht singt	2 „
Id.	„	die Jüdin	3 „
Id.	„	die Sylphide	3 „
Id.	„	die Teufelsgeige	2 „
Id.	„	die zwei ersten Aufzüge der Lucia, wenn Roger nicht singt	2 „
Id.	„	François Villon	2 „
Id.	„	die Xacarilla	2 „
Id.	„	die Nachtigall (die Krawatte wurde dreimal benutzt)	0 „
Id.	„	die Rose von Florenz (sie wurde viermal benutzt)	0 „
Summa für 14 Vorstellungen und 7 Krawatten			1 F. 55 C.
Für ein Jahr			18 F. 60 C.
Für zehn Jahre			186 Francs,

welche 186 Francs, wenn sie von dem Budget eines unglücklichen Violinisten und Familienvaters abgezogen werden, diesen in die schreckliche Notwendigkeit versetzen können, zu seiner letzten Krawatte Zuflucht zu nehmen und sich damit aufzuhängen.

Die Existenz der Orchestermusiker ist also mit ungefähr ebenso vielen Rosen bestreut wie diejenige der Chorkünstler; die einen können den anderen die Hand reichen.

Wie dem auch sei, ich schwöre Euch, daß ich mich sehr glücklich schätzen würde, Eure Langeweile für einige Zeit einzuwiegen (um mit Molières Oronte zu sprechen[1]); aber die Lustigkeit meiner Anekdoten ist sehr problematisch, und ich würde es nicht wagen, Euren Bitten nachzugeben, wenn ich nicht wüßte, daß die traurigsten Dinge ihre komische Seite haben. Ihr kennt die Worte jenes zum Tode Verurteilten, der seine weinende Frau, welche gekommen war, um ihm das letzte Lebewohl zu sagen und ihn bis zur Hinrichtungsstätte zu begleiten, mit rauher Stimme fragte: „Hast du denn den Kleinen nicht mitgebracht?" — „Ah! mein Gott! welch ein Gedanke! Konnte ich ihm seinen Vater auf dem Schafott zeigen?" — „Es war nicht recht von dir, das hätte dem Kleinen Spaß gemacht."

Nun, dies ist ein Werkchen, welches ich nicht recht nach seiner Eigenart zu benennen weiß; ich will es aufs Geratewohl „Groteske Musikantengeschichten" nennen, obgleich sich darin einige groteske Figuren befinden, welche der musikalischen Kunst nicht angehören. Je nach der geistigen Verfassung der Leser kann sein Inhalt ihnen lächerlich oder beklagenswert erscheinen. Versucht beim Lesen einiges Vergnügen daran zu finden; das Schreiben hat mir Spaß gemacht, wie dem Kinde des Verurteilten die Hinrichtung seines Vaters Spaß gemacht hätte.

Adieu, meine Damen und Herren, ich küsse die schönen Hände, die anderen drücke ich herzlich und bitte Euch, stets zu glauben an die aufrichtige, herzliche Zuneigung Eures ganz ergebenen

Kameraden

Paris, den 21. Januar 1859. **Hektor Berlioz.**

[1] Bercer un instant notre ennui. Le Misanthrope, I, 2. (Anm. d. Übers.)

Meinen lieben Freunden,

den Künstlern des Opernchors der barbarischen Stadt Paris.

Groteske Musikantengeschichten.

Die Musik ist unstreitig unter allen Künsten diejenige, aus welcher die sonderbarsten Leidenschaften, die lächerlichsten Anmaßungen, ja, ich sage geradezu, die ausgesprochensten Monomanien hervorgehen. Unter den in einem Irrenhause eingesperrten Kranken werden diejenigen, welche sich für Neptun oder Jupiter halten, leicht als Monomanen erkannt; aber es gibt eine Menge anderer, die volle Freiheit genießen, deren Eltern es nie eingefallen ist, die phrenologische Wissenschaft für sie in Anspruch zu nehmen; und doch ist ihr Wahnsinn offenbar. Die Musik hat ihnen das Gehirn in Unordnung gebracht. Ich will davon absehen, bei dieser Gelegenheit von jenen Schriftstellern zu sprechen, die in Gedicht und Prosa über Fragen der Musiktheorie schreiben, ohne von dieser auch nur die Anfangsgründe zu kennen, und dazu Ausdrücke gebrauchen, deren Sinn sie nicht verstehen, die sich mit kaltem Blute für alte Meister begeistern, von welchen sie nie auch nur eine Note gehört haben, ihnen großmütig melodische und ausdrucksvolle Ideen zuschreiben, welche jene Meister nie gehabt haben, da zu der Zeit, in welcher sie lebten, Melodie und Ausdruck nicht existierten; die ihre Bewunderung unterschiedslos über zwei Stücke ergießen, welche mit dem gleichen Namen unterzeichnet sind, obgleich das eine in der Tat gut, das andere aber abgeschmackt ist; die, mit einem Worte, jene erstaunlichen Schnurren sagen und schreiben, welche kein Musiker anhören kann, ohne zu lachen. Es ist eine abgemachte Sache, jeder hat das Recht, über Musik zu reden und zu schreiben; sie ist eine banale Kunst, eine Kunst für Alle, wie der beliebte Ausdruck lautet. Und doch könnte es — unter uns gesagt — vielleicht der Fall sein, daß dieser Aphorismus der Ausdruck eines Vorurteils wäre. Wenn die Kunst der Musik

zugleich eine Kunst und eine Wissenschaft ist, wenn zu ihrer gründlichen Erlernung mannigfaltige und ziemlich langwierige Studien erforderlich sind; wenn man, um die Gemütsbewegungen, welche sie hervorbringt, zu empfinden, einen gebildeten Geist und ein geübtes Ohr haben muß; wenn man, um den Wert musikalischer Werke zu beurteilen, außerdem ein wohlausgerüstetes Gedächtnis besitzen muß, welches Vergleichungen möglich macht; wenn man, mit einem Worte, viele Dinge wissen muß, die uns natürlich unbekannt bleiben, wenn wir sie nicht erlernt haben, dann ist es eine offenbare Tatsache, daß die Leute, welche sich das Recht anmaßen, über Musik zu faseln, ohne sie zu beherrschen, während sie sich wohl hüten würden, ihre Meinung über Architektur, Bildhauerei oder irgend welche ihnen fernstehende Kunst zu äußern, sich in einem Falle von Monomanie befinden. Sie halten sich für Musiker, wie die anderen Monomanen, von welchen ich vorhin sprach, sich für Neptun oder Jupiter halten. Es besteht zwischen ihnen nicht der geringste Unterschied.

Balzac, als er seinen „Gambara" schrieb und die technische Analyse von Rossinis „Moses" versuchte, und Gustave Planche, als er es wagte, seine sonderbare Kritik der „Eroica" von Beethoven drucken zu lassen, waren beide wahnsinnig. Nur war Balzacs Wahnsinn rührend; er bewunderte, ohne zu empfinden; er glaubte, begeistert zu sein. Bei Planche dagegen war die Tollheit empörend und einfältig; verständnis- und empfindungslos lästerte er gegen Beethoven und nahm sich heraus, ihn zu lehren, wie man eine Symphonie schreiben muß.

Ich könnte eine Menge anderer Schriftsteller nennen, welche der Kunst zum Unheil und den Künstlern zur Qual ihre Gedanken über Musik veröffentlichen und dabei, wie der Affe in der Fabel[1], beständig den Piräus für einen Menschen halten. Doch will ich mich darauf beschränken, verschiedene Beispiele von harmloser und daher durchaus amüsanter Monomanie zu erwähnen, welche mir die moderne Geschichte bietet.

[1] La Fontaine: Le Singe et le Dauphin (Buch IV, Fabel VII). (Anm. d. Übers.)

Das Recht, in einer D-dur-Symphonie F-dur zu spielen.

Zur Zeit, als mir nach acht- oder zehnjährigem Studium ein Begriff von der Macht und Größe unserer entweihten Kunst aufging, wurde ein mir bekannter Student von den Mitgliedern einer neubegründeten, aus Dilettanten bestehenden philharmonischen Gesellschaft, welche im Prado ihr Lokal hatte, an mich abgesandt, um mich zu bitten, ihr Dirigent zu sein. Ich hatte bis dahin eine einzige musikalische Aufführung geleitet, nämlich die meiner ersten Messe in der St. Eustachiuskirche. Ich hegte gegen Dilettanten ein außergewöhnliches Mißtrauen; ihr Orchester mußte abscheulich sein und war es in der Tat. Allein der Gedanke, mich durch dieses Experiment in anima vili im Dirigieren von Instrumentalkörpern zu üben, war für mich entscheidend, und ich nahm an.

Der Tag der Generalprobe kommt; ich begebe mich nach dem Prado; ich finde dort etwa sechzig Mitwirkende, die mit jenem irritierenden Geräusch, welches den Dilettantenorchestern eigen ist, ihre Instrumente stimmen. Was sollte aufgeführt werden? . . . Eine Symphonie in D-dur von Gyrowetz. Schwerlich hat jemals ein Kesselflicker, ein Hausierer, ein römischer Krämer oder ein neapolitanischer Barbier derartige Plattheiten erträumt. Ich ergebe mich darein, wir beginnen. Ich höre eine abscheuliche, von den Klarinetten hervorgebrachte Dissonanz. Ich unterbreche das Orchester und wende mich an die Klarinettisten:

„Sie werden wahrscheinlich das Stück mit einem anderen verwechselt haben, meine Herren; wir spielen in D, und Sie haben eben in F gespielt."

„Nein, es ist die richtige Symphonie."

„Wir wollen noch einmal anfangen."

Neue Dissonanz, neue Unterbrechung.

„Aber das ist ja unmöglich, geben Sie mir doch einmal Ihre Noten her."

Man reicht mir die Klarinettenstimmen.

„Bei Gott, jetzt erklärt sich der Mißklang; Ihre Partie ist zwar in F geschrieben, aber für A-Klarinetten, und Ihr F klingt in diesem Falle wie D. Sie haben die Instrumente verwechselt."

„Wir haben nur C-Klarinetten."

„Nun, so transponieren Sie eine Terz nach unten."

„Wir können nicht transponieren."

„Dann schweigen Sie, in Gottes Namen."

„Ha! das fehlte gerade noch! Wir sind Mitglieder der Gesellschaft und haben ebensogut wie alle anderen das Recht zu spielen."

Bei diesen unglaublichen Worten ließ ich meinen Taktstock fallen, floh, als ob der Teufel mir auf den Fersen wäre, und habe seitdem nie mehr von jenen Philharmonikern sprechen hören.

Ein gekrönter Virtuose.

Ein König von Spanien, welcher die Musik sehr zu lieben glaubte, fand Gefallen daran, in den Quartetten von Boccherini seinen Part zu spielen; aber er konnte nicht immer dem Tempo eines Stückes folgen. Eines Tages, da er noch weiter als gewöhnlich hinter den anderen Mitwirkenden zurückblieb, erschraken diese über die Unordnung, welche der um drei bis vier Takte verspätete königliche Fiedelbogen hervorbrachte, und machten Miene, anhalten zu wollen. — „Nur vorwärts", rief der begeisterte Monarch, „ich werde Euch schon einholen!" . . . .
. . . .

Ein neues Musikinstrument.

Ein Musiker, den vor fünfzehn oder zwanzig Jahren ganz Paris kannte, besucht mich eines Morgens, unter dem Arm einen sorgfältig in Papier gehüllten Gegenstand tragend. Mit den Worten des Archimedes: „Ich habe es gefunden! ich habe es gefunden!" tritt er bei mir ein. „Schon lange war ich dieser Entdeckung auf der Spur, welche ganz gewiß eine ungeheure Umwälzung in der Kunst hervorbringen wird.

Betrachte dir dies Instrument, eine einfache Blechbüchse, mit Löchern versehen und am Ende eines Seiles festgebunden. Ich

will sie wie eine Schleuder in rasche Schwingungen versetzen, und du wirst etwas Wunderbares hören. Da, horch: Hu, hu, hu! Durch diese Nachahmung des Windes werden die berühmten chromatischen Läufe in Beethovens „Pastorale“ grausam in den Schatten gestellt. Das ist der Natur abgelauscht! Das ist schön, und das ist neu! Es wäre geschmacklos, hier bescheiden zu tun. Beethoven war ins Falsche geraten, und ich bin im Wahren. Ha! mein Lieber, welch eine Entdeckung! und welch einen Artikel wirst du mir darüber für das Journal des Débats schreiben! Das wird dir zur außergewöhnlichen Ehre gereichen; man wird dich in alle Sprachen übersetzen. Ach! wie bin ich zufrieden, mein Alter! Und, glaube es mir, ebensosehr für dich als für mich. Jedoch muß ich dir sagen, daß ich der Erste zu sein wünsche, welcher mein Instrument verwendet. Ich behalte mir dies Recht für eine Symphonie vor, welche ich begonnen habe und welche den Titel führen soll: „Die Insel des Äolus“. Nachher steht es dir frei, von meiner Entdeckung für deine Symphonien Gebrauch zu machen. Ich gehöre nicht zu jenen Leuten, welche Gegenwart und Zukunft der Musik ihrem persönlichen Interesse opfern; nein, alles für die Kunst, das ist mein Wahlspruch!“

. . . .

Das Regiment der Obersten.

Ein Herr — reicher Gutsbesitzer — geruht, mir seinen Sohn vorzustellen, welcher 22 Jahre alt ist und nach seinem eigenen Geständnis noch nicht die Noten lesen kann.

„Ich komme“, sagt er zu mir, „mit der Bitte, diesem jungen Manne Unterricht in der hohen Komposition erteilen zu wollen; er wird Ihnen, wie ich hoffe, in Bälde Ehre machen. Er hatte zuerst daran gedacht, Oberst zu werden, aber trotz des Glanzes, in welchem der militärische Ruhm erstrahlt, verlockt ihn der Künstlerruhm ganz entschieden; er zieht vor, ein großer Komponist zu werden.“

„Oh! mein Herr, welch ein Irrtum! Wenn Sie wüßten,

welche Enttäuschungen diese Laufbahn mit sich bringt! Die großen Komponisten fressen einander auf; es gibt deren so viele! . . . Überdies kann ich es nicht auf mich nehmen, ihn an das Ziel seines edlen Ehrgeizes zu führen. Meiner Meinung nach wird er besser daran tun, seinem ersten Gedanken zu folgen und in das Regiment einzutreten, von welchem Sie mir sprachen."

„Welches Regiment?"

„Bei Gott! Das Regiment der Obersten!"

„Mein Herr, Ihr Scherz ist sehr wenig am Platze; ich will Sie nicht länger belästigen. Glücklicherweise sind Sie nicht der einzige Lehrer, und mein Sohn kann ohne Sie großer Komponist werden. Wir haben die Ehre, uns Ihnen zu empfehlen."

. . . .

Eine Kantate.

Kurze Zeit bevor die Asche Napoleons in feierlichem Einzuge nach Paris gebracht wurde, bestellte man bei den Herren Auber, Adam und Halévy Trauermärsche für das Leichenbegängnis, welches den unsterblichen Toten zur Invalidenkirche führen sollte.

Nun war ich im Jahre 1840 beauftragt worden, eine Symphonie zu komponieren, zur Überführung der bei der Juli-Revolution gefallenen Opfer und zur Einweihung der Bastillesäule; infolgedessen waren mehrere Zeitungen überzeugt, diese Art von Musik sei meine Spezialität, und nannten mich als den Komponisten, welcher bei dieser feierlichen Gelegenheit zum zweiten Male mit dem Vertrauen des Ministers beehrt worden sei.

Ein belgischer Dilettant, welcher wie viele andere sich dadurch hatte irreführen lassen, sandte mir daraufhin ein Paket, welches einen Brief, Verse und Noten enthielt.

Der Brief lautete wie folgt:

„Sehr geehrter Herr,

„Ich erfahre durch die Zeitungen, daß Sie beauftragt sind, zur Überführung der kaiserlichen Asche nach dem Pantheon eine Sym-

phonie zu komponieren. Hiermit sende ich Ihnen eine Kantate, welche, in Ihr Werk eingeflochten und von sieben- bis achthundert Stimmen gesungen, eine gewisse Wirkung hervorbringen muß.

Sie werden in dem Gedicht nach dem Vers:
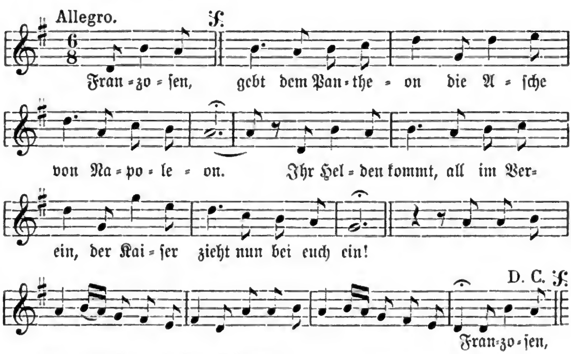
Der Kaiser zieht nun bei euch ein.

eine Lücke bemerken.

Ich habe nur die Musik vollständig schreiben können, denn ich bin kaum ein Dichter. Aber Sie können sich das Fehlende leicht verschaffen; Hugo oder Lamartine wird Ihnen das machen. Ich bin verheiratet; ich habe drei populos (drei Kinder); wenn die Sache einige Taler einträgt, würden Sie mich durch Übersendung derselben erfreuen; den Ruhm überlasse ich Ihnen."

. . . .

Hier folgt die Kantate:[1]



Er überließ mir den Ruhm!!!

[1] Français, rendez au Panthéon
Les cendres de Napoléon.
Venez, héros, mânes vainqueurs,
Nous vous rendons votre empereur.

Ein Programm grotesker Musik.

Zur Zeit, als das Odeon ein Opernhaus war, führte man dort oft Stücke aus dem Repertoire von Feydeau auf. Zufällig war ich Zeuge einer Generalprobe zur Neueinstudierung der Rosière de Salency von Grétry. Ich werde das Schauspiel nie vergessen, welches das Orchester bei dieser Gelegenheit bot. Während der Aufführung der Ouvertüre lachte alles; die einen schrieen, die andern krümmten sich, die Geiger klatschten in ironischer Weise Beifall, der erste Oboist verschluckte beinahe sein Mundstück, die Kontrabassisten trampelten hinter ihren Pulten und baten mit erstickter Stimme um die Erlaubnis hinauszugehen, mit der Versicherung, es sei gerade noch Zeit. Der Dirigent, Bloc, hatte die Kraft, seinen Ernst zu bewahren . . .; ich selbst schwang mich zu erhabenen Höhen auf, indem ich diese respektwidrige Explosion tadelte und den Einfall der Kontrabassisten unanständig fand. Aber bald sollten sich die armen Künstler für meine dumme Prüderie herrlich gerächt sehen: Eine halbe Stunde nach der Aufführung der unglaublichen Ouvertüre war die Ruhe wiederhergestellt; man hatte Ernst und Aufmerksamkeit wiedergewonnen, das Orchester begleitete ruhig ein Gesangsstück der dritten Szene; da fiel ich plötzlich mitten im Parkett um und brach mit einem Schrei in ein nachträgliches Gelächter aus . . . Die Natur verlangte ihr Recht, nur ging bei mir der Schuß etwas spät los. Angesichts der unleugbaren Tatsache, daß Stücke dieser Art bei mehreren großen Meistern zu finden sind, kam ich, zwei oder drei Jahre später, auf den Gedanken, eine Sammlung davon in einem eigens zu diesem Zwecke veranstalteten Konzert zu Gehör zu bringen, ohne das Publikum auf die Art des Kunstgenusses, zu welchem es eingeladen würde, aufmerksam zu machen; ich hätte mich darauf beschränkt, ein mit lauter berühmten Namen geschmücktes Programm anzukündigen.

Die Ouvertüre zu »La Rosière de Salency« wurde, das versteht sich von selbst, in erster Linie darauf gesetzt; — ferner eine berühmte englische Arie: »Aim ye brave!«; — eine Teufels-

sonate[1] für Violine; — das Quartett einer französischen Oper, in welchem folgende Stelle vorkommt:

J'aime assez les Hollandaises,
Les Persanes, les Anglaises,
Mais je préfère des Françaises
L'esprit, la grâce et la gaîté[2];

dann ein Marsch für Orchester, welcher vor sechs oder sieben Jahren zur unbeschreiblichen Freude des Publikums in einem sehr ernsten Konzert in Paris aufgeführt worden war; — das Finale des ersten Aufzuges einer großen Oper, eines Meisterwerkes, welches jetzt nicht mehr auf dem Repertoire steht, welches aber bei der letzten Neueinstudierung mit der Stelle: „Folge mir in die Wüste“[3] einen Teil des Orchesters ebenfalls in eine ganz schändliche Heiterkeit versetzt hatte; — die Fuge auf Kyrie Eleison aus einem Requiem; — ein angeblich pindarischer Hymnus, dessen Text lautet:

I cieli immensi narrano
Del grande Iddio la gloria!

„Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, während die Musik voll behaglicher Lustigkeit ist und, ohne sich um die Wunder der Schöpfung zu kümmern, einfach folgendes zu sagen scheint:

Wie schön, zu trinken kühlen Wein,
Den Wanst sich anzufüllen!
Wie schön, zu trinken kühlen Wein,
Im Schatten hingestreckt zu sein
Und sich den Durst zu stillen![4];

Variationen für Fagott über die Melodie: »Au clair de la

[1] Sonate diabolique.

[2] Wohl liebe ich die Holländerinnen, Perserinnen, Engländerinnen, doch ziehe ich Grazie, Geist und Fröhlichkeit der Französinnen vor.

[3] Suis-moi dans les déserts.

[4] Ah! quel plaisir de boire frais,
De se farcir la panse!
Ah! quel plaisir de boire frais,
Assis sous un feuillage épais,
Et de faire bombance!

lune«[1], welche zwanzig Jahre hindurch berühmt waren und mit welchen der Komponist sein Glück machte.

Zum Schluß eine sehr rühmliche Symphonie in D-dur, welche Gyrowetz nicht verbrochen hat.

Nachdem dieses unerhörte Programm einmal festgesetzt war, versammelten sich die verschworenen Orchestermitglieder zu einer Vorbereitungsprobe. Welch ein Morgen! . . . Ich brauche nicht zu sagen, daß man das Ende des Experimentes nicht erlebte. Die Ouvertüre zur »Rosière« brachte ihre außerordentliche Wirkung hervor, das Finale „Komm folge mir" wurde, wenn auch unter ausgelassener Fröhlichkeit der Mitwirkenden, noch durchgeführt, aber der Hymnus:

„Wie schön, zu trinken kühlen Wein"

konnte nicht zu Ende gebracht werden: man krümmte sich, man ließ sich zu Boden fallen, man warf die Pulte um; der Paukenschläger hatte einer seiner Pauken das Fell eingeschlagen; man mußte darauf verzichten, weiterzugehen. Schließlich wurde, was im Orchester von annähernd ernsten Leuten übrig blieb, zur Beratung versammelt; die Majorität erklärte das Konzert für unmöglich, versicherte, daß ein entsetzlicher Skandal daraus entstehen würde, und daß trotz der Berühmtheit und des hohen, wohlverdienten Ruhmes aller Komponisten, deren Werke auf dem Programm standen, das Publikum imstande wäre, handgreiflich zu werden und uns derbe Münze an den Kopf zu werfen.

O! Ihr naiven Musiker! ihr kennt die Höflichkeit des Publikums schlecht! Das Publikum böse werden? Geht mir doch! Von den achthundert Personen, welche in dem zu diesem Experiment gewählten Saal versammelt gewesen wären, hätten vielleicht fünfzig von ganzem Herzen gelacht; die übrigen wären sehr ernst geblieben, und die Aufführung von Hymnus und Finale würde, so fürchte ich, großen Beifall erzielt haben.

Zum Kyrie hätte man gesagt: „Das ist gelehrte Musik," und an der Symphonie hätte man großen Geschmack gefunden. Bei

[1] Diese Melodie entspricht etwa dem deutschen Liede: „'S kommt ein Vogel geflogen."

der Ouvertüre, dem Marsch und der englischen Arie hätten sich einige erlaubt, einen Zweifel auszudrücken und zu ihrem Nachbar zu sagen: „Ist das ein Scherz?“ Das wäre aber alles gewesen.

Es würde mir zur Bekräftigung dieser Ansicht nicht an Anekdoten fehlen. Hier will ich nur eine aus zwanzig herausgreifen.

Ist es eine Ironie?

Ich hatte soeben im Dresdener Theater die zweite Aufführung meiner Legende „Fausts Verdammung“ geleitet. Im zweiten Teil, bei der Szene in Auerbachs Keller, haben die betrunkenen Studenten das Lied von der Ratte, welche in einer Küche vergiftet wurde, zu Ende gesungen und rufen im Chorus: „Amen!“

Da sagt Brander:

„Nun stimmet übers Amen eine Fuge im Chor! Ein akademisches Stück soll es sein!“[1]

Und sie nehmen in einem breiteren Tempo das Rattenliedmotiv wieder auf und bilden daraus eine wirkliche scholastisch-klassische Fuge, in welcher der Chor bald auf a-a-a vokalisiert, bald das ganze Wort amen, amen, amen rasch wiederholt unter Begleitung der Tuba, der Ophikleide, der Fagotte und Kontrabässe. Diese Fuge ist nach den strengsten Regeln des Kontrapunktes geschrieben, und trotz der unglaublichen Brutalität ihres Stiles, trotz des gottlosen und verruchten, mit Absicht hergestellten Kontrastes zwischen musikalischem Ausdruck und Bedeutung des Wortes amen, nimmt das Publikum keinen Anstoß daran, weil ebendiese scheußlichen Karikaturen in allen Schulen Aufnahme gefunden haben; die harmonische Wirkung, welche das Notengewebe in dieser Szene hervorbringt,

---

[1] Pour l'amen une fugue!
Une fugue, un choral!
Improvisons un morceau magistral!

Die Übersetzung ist der deutschen Ausgabe der Partitur entnommen. (Hektor Berlioz, Werke, Gesamtausgabe Bd. 11/12, Breitkopf und Härtel.) (Anm. d. Übers.)

wird daher stets und überall mit Beifall aufgenommen. Dies erinnert an den Erfolg von Orontes Sonett bei der ersten Aufführung des »Misanthrope«.[1] Nach der Stelle mit dem obligaten Pedal und der Schlußkadenz der Fuge tritt Mephistopheles vor mit den Worten:

Schön Gruß, ihr Herren!

Euer Sang ist erbaulich, so rührend, daß man wähnt in der Kirche zu sein. Erlaubt mir euch zu sagen: die Fug' war gelahrt, ihr Stil weihvoll sogar.

Ich kenne nichts, was würd'ger wär für jenes tiefe Wort, mit dem die gläubigen Seelen die Andacht inbrünstig beschließen![2]

Ein Dilettant suchte mich während eines Zwischenaktes auf. Dieses Rezitativ hatte ihm ohne Zweifel zu denken gegeben, denn er näherte sich mir und sagte mit einem verlegenen Lächeln:

„Ihre Fuge auf amen ist wohl eine Ironie? . . . nicht wahr, sie ist eine Ironie? . . .“

„Ach! ich fürchte, es ist so!“

Er war seiner Sache nicht sicher!!!

. . . .

Der Evangelist der Trommel.

Oft habe ich mich gefragt: Beschäftigen sich gewisse Leute mit Musik, weil sie verrückt sind, oder sind sie durch die Musik verrückt geworden? . . . Ich bin auf Grund einer vollkommen unparteiischen Beobachtung zu folgendem Schluß gekommen: die Musik

[1] Molière: Le Misanthrope, Akt I, Szene II (Anm. d. Übers.).

[2] Vrai Dieu! messieurs, votre fugue est fort belle,
Et telle
Qu'à l'entendre on se croit aux saints lieux.
Souffrez qu'on vous le dise,
Le style en est savant, vraiment religieux,
On ne saurait exprimer mieux
Les sentiments pieux,
Qu'en terminant les prières l'Eglise
En un seul mot résume, etc. . . .

ist, wie die Liebe, eine heftige Leidenschaft; sie kann also ohne Zweifel die Leute, welche von ihr besessen sind, scheinbar um ihren Verstand bringen. Aber eine solche Störung im Gehirn ist nur vorübergehend; bei Individuen dieser Art gewinnt die Vernunft bald wieder die Oberhand; und es bliebe noch zu untersuchen, ob jene vermeintliche Störung nicht vielmehr eine erhabene Begeisterung, eine außergewöhnliche Entwicklung von Intelligenz und Empfindungsvermögen ist.

Was die anderen, die wirklich Grotesken, betrifft, so hat die Musik offenbar nicht zur Verwirrung ihrer geistigen Fähigkeiten beigetragen, und der Gedanke, diese Kunst auszuüben, ist ihnen gerade deshalb gekommen, weil sie nicht ihren gesunden Menschenverstand besaßen. Die Musik ist an ihrer Monomanie unschuldig.

Und doch weiß Gott, welchen Schaden sie ihr zufügen würden, wenn es von ihnen abhinge, und wenn Leute, die mit Hartnäckigkeit jedem, der sie anhört, an jedem Ort und auf jede Art beweisen wollen, daß sie Jupiter seien, nicht sofort von dem allgemeinen Menschenverstand als Monomanen erkannt würden!

Übrigens gibt es Individuen, welchen man zu viel Ehre antut, indem man sie zu denen rechnet, welche gestörten Geistes sind; Geist hatten sie niemals; ihr Schädel ist leer, wenigstens auf einer Seite; es fehlt ihnen der linke oder der rechte Gehirnlappen, wenn nicht beide zugleich fehlen. Der Leser wird die Beispiele, welche ich anführen will, ohne Mühe klassifizieren und die Narren von den einfach einfältigen Menschen unterscheiden können. . . . .

. . . .

Es war einmal ein biederer Musiker, der sehr schön die Trommel schlug. In der Überzeugung, die kleine Trommel sei über alle anderen Organe der Musik erhaben, schrieb er vor zehn oder zwölf Jahren eine Methode für dieses Instrument, welche er Rossini widmete. Ich wurde aufgefordert, mich über Verdienst und Bedeutung dieser Methode auszusprechen, und richtete an den Verfasser einen Brief, in welchem ich Gelegenheit nahm, ihm als Virtuosen großes Lob zu spenden. „Sie sind der König der Trommler", sagte ich, „und Sie werden bald zum Trommler der Könige werden. Nie hat jemand in einem französischen, italie-

nischen, englischen, deutschen oder schwedischen Regiment eine Schönheit des Tones besessen, die sich mit der Ihrigen vergleichen ließe. Der eigentliche Mechanismus, die Handhabung der Schlägel läßt Sie in den Augen der Leute, welche Sie nicht kennen, als Hexenmeister erscheinen. Ihr »fla« ist so weich, so verführerisch, so süß! es ist der reine Honig! Ihr »Ra« ist scharf wie ein Schwert. Und Ihr Wirbeln gleicht der Stimme des Ewigen, es ist ein Donner, es ist ein Blitz, der in eine achtzig Fuß hohe Pappel einschlägt und sie bis an die Wurzel spaltet."

Dieser Brief machte unseren Virtuosen vor Freude trunken; er hätte darüber den Verstand verloren, wenn dies ein Ding der Möglichkeit gewesen wäre. Er lief in Paris und in der Umgebung von einem Orchester zum anderen und zeigte allen Kameraden seinen ruhmvollen Brief.

Eines Tages aber kam er in einem Zustand unbeschreiblichen Zornes bei mir an: „Mein Herr", sprach er, „man hatte gestern im Stab der Nationalgarde die Frechheit, mir zu verstehen zu geben, Ihr Brief sei ein Scherz, und Sie hätten mich (wenn ich mich so ausdrücken darf) zum Narren gehalten. Ich bin nicht bösartig, nein, das weiß man, aber der Teufel soll mich holen, wenn ich nicht dem Ersten, der mir das bestimmt ins Gesicht sagt, meinen Säbel durch den Leib renne! . . ."

Armer Mann! er war der Evangelist der Trommel; er hieß Johannes.[1]

Der Apostel des Flageoletts.

Ein anderer, der Apostel des Flageoletts, war übereifrig; man konnte ihn nicht daran hindern, in dem Orchester, dessen schönste Zierde er bildete, zu spielen, auch an Stellen, an denen das Flageolett nichts zu tun hatte.

Er verstärkte dann die Partie der Flöte, der Oboe oder der Klarinette; er hätte die Partie der Baßgeige mitgespielt, lieber als

[1] Saint-Jean.

daß er untätig geblieben wäre. Einer seiner Kollegen ließ es sich einfallen, sonderbar zu finden, daß er sich erlaube, in einer Symphonie von Beethoven zu spielen. Darauf erwiderte er:

„Ihr seht in meinem Instrument nur den Mechanismus und scheint es zu verachten! Dummköpfe! Wenn Beethoven mich gehabt hätte, wären seine Werke voll von Solostellen für das Flageolett, und er hätte sein Glück damit gemacht. Aber er hat mich nicht gekannt; und so ist er im Spital gestorben."

Der Prophet der Posaune.

Ein dritter war von einer Leidenschaft für die Posaune besessen. Seiner Ansicht nach wird die Posaune früher oder später alle anderen Instrumente verdrängen und ersetzen. Er ist der Prophet Jesaias der Posaune. Der Johannes der Trommel würde in der Wüste gespielt haben; dieser aber, um zu beweisen, daß die Posaune ungeheuer hoch über allen anderen Instrumenten steht, rühmt sich damit, daß er sie im Postwagen, im Eisenbahnzuge, auf dem Dampfschiff und selbst beim Schwimmen auf einem zwanzig Meter tiefen See gespielt habe. Nebst den Übungen, welche nötig sind, um das Posaunenblasen während des Schwimmens auf einem See zu erlernen, enthält seine Methode mehrere lustige Gelegenheitsstücke für Hochzeiten und Festmähler. Unter einem jener Meisterwerke liest man folgende Notiz: „Wenn dieses Stück bei einer Hochzeit gespielt wird, muß man bei dem mit X bezeichneten Takte einen Stoß Teller fallen lassen; dies bringt eine ausgezeichnete Wirkung hervor."

Kapellmeister.

Ein berühmter Kapellmeister leitete die Probe zu einer neuen Ouvertüre. Als der Komponist an einer wichtigen Stelle eine Piano-Nuance von ihm verlangte, antwortete er: „Piano? Das denkt man sich so, wenn man am Schreibtisch sitzt!"

. . . .

Einen anderen habe ich gesehen, der achtzig Mitwirkende zu dirigieren glaubte, während sie ihm alle den Rücken zukehrten.

. . . .

Ein Dritter hatte beim Dirigieren den Kopf gesenkt und die Nase auf den Noten seiner Partitur; was die Musiker währenddessen taten, bemerkte er ebensowenig, als wenn er von London aus das Pariser Opernorchester geleitet hätte. Bei einer Probe zur A-dur-Symphonie von Beethoven, welche unter seiner „Leitung" stattfand, verlor das ganze Orchester den Faden; nachdem das Zusammenspiel einmal zerstört war, entstand auch sofort eine schreckliche Kakophonie, und bald hörten die Musiker auf zu spielen. Nichtsdestoweniger fuhr der Dirigent fort, über seinem Kopfe den Taktstock zu schwingen, mit welchem er den Takt anzugeben glaubte, bis zu dem Augenblicke, wo die wiederholten Rufe: „He! verehrter Meister! Halten Sie, halten Sie doch ein! wir sind auseinander!" den Bewegungen seines unermüdlichen Armes ein Ende machte. Da erhebt er den Kopf und fragt mit erstaunter Miene: „Was wollen Sie? was ist denn los?"

„Was los ist? daß wir nicht mehr wissen, wo wir stehen, und daß alles schon lange drunter und drüber geht."

„So, so?! . . ."

Er hatte es nicht gemerkt.

Dieser biedere Mann wurde, wie auch der vorher erwähnte, von einem König mit besonderem Vertrauen beehrt und mit Ehren überschüttet; in seinem Lande gilt er noch immer bei den Dilettanten für eine Zierde seiner Kunst. Wenn man das in Gegenwart von Musikern sagt, bewahren einige ihren Ernst; das sind die Schmeichler.

Urteile über Beethoven.

Ein berühmter Kritiker, Theoretiker, Operntextschreiber, stark im Umkomponieren[1] und Korrigieren der Meister, hatte aus dem

[1] Unübersetzbares Wortspiel: »décompositeur«.

Stück von zwei dramatischen Autoren und der Musik von vier Komponisten eine Oper gemacht. Eines Tages fand er mich in der Bibliothek des Konservatoriums, beim Lesen des Sturmes aus der Pastoral-Symphonie von Beethoven.

„Ha, ha!“ sagte er, als er das Stück erkannte, „das hatte ich in meine Oper „Der Wald von Sénart[1]“ eingeschoben; und ich hatte Posaunen hineingeschrieben, die eine teuflische Wirkung hervorbrachten!“

„Wozu brauchten Sie denn Posaunen hineinzuschreiben, da doch schon welche darin sind?“

„Nein, es sind keine darin!“

„Ach was! und hier“ (ich deutete auf die zwei Zeilen der Posaunenpartie), „was ist denn das?“

„Ha! Weiß Gott! ich hatte sie nicht gesehen!“

. . . .

Ein großer Theoriker, Gelehrter usw. hat irgendwo gedruckt, Beethoven sei mit der Musik wenig vertraut gewesen.

. . . .

Ein Direktor der schönen Künste (welche seinen Verlust betrauern) hat in meiner Gegenwart anerkannt, daß dieser selbe Beethoven nicht ohne Talent gewesen sei.

Die Version „Sontag“.

Eine bewunderungswürdige Sängerin, die so sehr betrauerte Sontag, hatte für den Schluß des Maskenterzetts in „Don Juan“ eine musikalische Wendung erfunden, welche sie an Stelle des Originals sang. Ihr Beispiel wurde bald nachgeahmt, es war zu schön, um es nicht zu werden, und alle Sängerinnen Europas adoptierten für die Rolle der Donna Anna die Erfindung von Frau Sontag. Als eines Tages bei einer Generalprobe in London ein mir bekannter Dirigent diese kühne Unterschiebung hörte, hielt er das Orchester an und sagte zur Primadonna:

[1] La forêt de Sénart. . . . .

„Nun? was gibt's? Haben Sie Ihre Rolle vergessen?"

„Nein, Herr Kapellmeister, ich singe die Version Sontag."

„So! sehr gut; dürfte ich aber so frei sein und Sie fragen, warum Sie die Version Sontag der Version Mozart vorziehen, der einzigen, mit welcher wir uns hier zu beschäftigen haben?"

„Weil sie sich besser ausnimmt."

! ! ! ! ! ! ! ! ! ! . . . .

In E-dur kann man nicht tanzen.

Ein Tänzer, welcher sich in Italien bis in die Wolken geschwungen hatte, debütiert in Paris. Er verlangt, daß man in das für sein Auftreten gewählte Ballett einen Tanz einlegt, der ihm in Mailand und Neapel einen wirklichen Blumenregen eingetragen hatte. Man gehorcht. Die Generalprobe kommt; aber die Tanzweise war, aus irgend welchem Grunde, um einen Ton höher abgeschrieben worden, als sie in der Originalpartitur stand.

Man beginnt; der Tänzer nimmt einen Anlauf gen Himmel, voltigiert einen Augenblick und sinkt dann wieder zur Erde herab. „In welcher Tonart spielen Sie, meine Herren?" fragt er, indem er seinen Flug unterbricht. „Mir scheint, daß mein Stück mich heute stärker ermüdet als gewöhnlich."

„Wir spielen in E-dur."

„Jetzt wundere ich mich nicht mehr. Bitte, transponieren Sie dieses Allegro um einen Ton nach unten, ich kann es nur in D-dur tanzen."

Ein Kuß Rossinis.

Ein Dilettant hatte die Ehre, dem Komponisten Rossini auf dem Cello vorzuspielen.

„Der große Meister", so erzählte unser Mann zehn Jahre später, „war von meinem Spiel so entzückt, daß er mich mitten in einem Kantabile unterbrach, zu mir herankam und mir

einen Kuß auf die Stirn gab. Um den glorreichen Abdruck zu bewahren, habe ich mir seitdem nicht mehr das Gesicht gewaschen."

Ein Klarinettenkonzert.

Doehler hatte soeben in einer großen Stadt Deutschlands ein Konzert angekündigt, als ein Unbekannter ihn aufsuchte und zu ihm sagte: „Mein Name ist W***, ich bin eine große Klarinette, und ich komme nach H . . . mit der Absicht, mein Talent zur Geltung zu bringen. Aber ich bin hier wenig bekannt, und Sie würden mir einen außerordentlichen Dienst erweisen, wenn Sie mir erlauben wollten, in dem von Ihnen veranstalteten musikalischen Abend ein Solo zu spielen. Die Wirkung, welche ich hervorzubringen hoffe, wird die Aufmerksamkeit und Gunst des Publikums auf mich lenken, und ich werde es Ihnen verdanken, mein erstes Konzert mit Erfolg geben zu können."

„Was möchten Sie in meinem Konzert zum Vortrag bringen?" antwortete der gefällige Doehler.

„Ein großes Konzert für Klarinette."

„Nun gut, ich nehme Ihr Anerbieten an; ich werde Sie auf auf mein Programm setzen; kommen Sie heute abend in die Probe; es freut mich sehr, Ihnen einen Gefallen erweisen zu können."

Am Abend versammelt sich das Orchester, unser Mann erscheint, und man beginnt mit der Probe zu seinem Konzert. Dem vornehmen Brauche einiger Virtuosen gemäß unterläßt er es, seine Partie zu spielen; er begnügt sich damit, das Orchester proben zu lassen und die tempi anzugeben. Das Haupt-tutti, welches dem Bauernmarsch im „Freischütz" ziemlich ähnlich war, erschien den Anwesenden sehr grotesk und beunruhigte Doehler. „Allein," sprach dieser beim Hinausgehen, „die Solopartie wird wohl alles wieder gutmachen; der Herr ist wahrscheinlich ein sehr geschickter Virtuose; man kann nicht verlangen, daß eine große Klarinette zu gleicher Zeit auch ein großer Komponist sei."

Tags darauf, im Konzert, betritt der Klarinettist, als die Reihe an ihn kommt, das Podium, ein wenig eingeschüchtert durch Doehlers glänzenden Triumph.

Das Orchester spielt das tutti, welches vor dem Einsatz des ersten solo mit einer Fermate auf dem Dominantakkord schloß: »Ram, pam, pam, didel, didel, didel, dum«, ganz wie im „Freischütz". Beim Dominantakkord angelangt, hält das Orchester inne, der Virtuose setzt sich mit der linken Hüfte in Positur, schiebt das rechte Bein vor, setzt sein Instrument an den Mund, hält die Ellbogen in wagerechter Stellung und schickt sich an, zu beginnen. Seine Wangen blähen sich, er pustet, er drückt, er wird rot; vergebliche Anstrengungen; nichts kommt aus dem widerspenstigen Instrument heraus. Nun hält er dieses vor sein rechtes Auge und blickt durch den Schalltrichter in das Innere, wie in ein Fernrohr; da er darin nichts entdeckt, probiert er aufs neue; er bläst mit Wut. Nicht einen Ton! In seiner Verzweiflung befiehlt er den Musikern, das tutti von vorn wieder anzufangen: »Ram, pam, pam, didel, didel, didel, dum«, und während das Orchester sich damit herumschlägt, hält der Virtuose seine Klarinette, ich sage nicht zwischen den Beinen, sondern viel weiter oben, mit dem Schalltrichter nach hinten, dem Schnabel nach vorn, schraubt eilig das Mundstück ab und stößt den Wischer ins Rohr hinein . . .

Dies alles beanspruchte eine gewisse Zeit; schon hatte das mitleidslose Orchester sein tutti beendet und war bei seiner Fermate auf dem Dominantakkord angelangt. „Noch einmal! noch einmal von vorn! von vorn anfangen!" schreit der in Ängsten schwebende Künstler den Musikern zu. Und die Musiker gehorchen: »Ram, pam, pam, didel, didel, didel, dum«. Und nach wenigen Augenblicken sind sie zum dritten Male bei dem unerbittlichen Takte angelangt, der das Einsetzen des Solos ankündigt: »Da capo! noch einmal! noch einmal!« Und das Orchester legt lustig wieder los: »Ram, pam, pam, didel, didel, didel, dum.«

Während dieser letzten Wiederholung hatte der Virtuose die verschiedenen Teile des unglückseligen Instrumentes wieder zusammengefügt, hatte dasselbe wieder zwischen die . . . Beine genommen, ein Messer aus der Tasche gezogen, um damit an dem

Mundstück der Klarinette herumzukratzen, welche er in der bekannten Weise vor sich hinhielt.

Ein Lachen und Wispern rauschte durch den Saal. Die Damen wandten das Antlitz ab und zogen sich in den Hintergrund der Logen zurück; die Männer dagegen standen auf, um besser zu sehen; man hörte Ausrufe, kleine, unterdrückte Schreie, und der skandalerregende Virtuose fuhr fort, an seinem Mundstück herumzukratzen.

Endlich glaubt er, es sei jetzt so weit; das Orchester ist zum vierten Male bei der Fermate des tutti angelangt, der Solist setzt seine Klarinette wieder an den Mund, reckt die Ellbogen auseinander, bläst, schwitzt, wird rot, krümmt sich, aber nichts ist herauszubringen! Da! noch eine äußerste Anstrengung, und es fährt heraus wie ein tönender Blitz, das herzzerreißendste, wütendste K-u-a-ck, das man jemals gehört hat. Es klang, als ob hundert Stück Seide auf einmal zerrissen würden; das Geschrei eines Vampirschwarmes, einer in Geburtsnöten liegenden Hexe läßt sich an Heftigkeit bei weitem nicht mit jenem entsetzlichen K-u-a-ck vergleichen!

Ein Ausbruch freudigen Schreckens erschüttert den Saal, man klatscht stürmisch; der verzweifelte Virtuose tritt bis zum Rande des Podiums vor und stottert:

„Meine Damen und Herren, ich weiß nicht . . . ein Un . . . fall . . . in meiner Kla . . . rinette . . . aber ich werde sie her . . . her . . . richten lassen, und ich bitte Sie . . . nächsten Montag in mein Kon . . . zert zu kommen und mein Kon . . . zert zu Ende zu hören.“

. . . .

Die Musikinstrumente auf der Weltausstellung.

Ich werde mich gewiß hüten, hier eine Einleitung über Industrie- und Weltausstellungen zu schreiben. Wenn man über gewisse Fragen Betrachtungen anstellt, setzt man sich manchmal recht ernsten Gefahren aus; manchmal ist es auch eine wirkliche Herab-

lassung, diese Fragen zu erörtern. Ich bin mir bewußt, die in solchen Fällen notwendige olympische Ruhe in so geringem Grade zu besitzen, daß ich Systeme, die mir widerwärtig sind, nicht bekämpfe; im Gegenteil, ich gehe, wenn ich mir vor Wut und Verzweiflung nicht mehr anders zu helfen weiß, oft so weit, daß ich diese Systeme zum Schein annehme, daß ich ihnen, wenn auch nicht in Wort und Schrift, so doch durch ein Kopfnicken meine Zustimmung gebe ... Und dies erinnert mich an eine Frage, welche ich eines Tages an einen Dilettanten der Chemie richtete ... (Vielleicht glaubte mein Dilettant, gleich den Dilettanten der Musik und Philosophie, mit einem Wort gleich vielen Dilettanten, an das Absurde. Dieser Glaube ist sehr verbreitet. Vielleicht ist schließlich das Absurde die Wahrheit; denn wenn das Absurde nicht die Wahrheit wäre, so hätte Gott eine Grausamkeit begangen, indem er in das menschliche Herz eine so große Liebe zum Absurden hineinlegte. Wie dem auch sei, hier folgt meine Frage an den Chemiker und seine Antwort):

„Wenn man," sagte ich zu ihm, „eine gewisse Quantität, etwa hundert oder tausend Kilo, Schießpulver in den Mittelpunkt eines der größten Berge der Erde, z. B. des Himalajas oder Chimborassos, hineinlegte und durch eines von jenen Mitteln, über welche man heute verfügt, in Brand setzte, was würde da geschehen? Glauben Sie, daß die Explosion stattfinden würde, und daß ihre Kraft imstande wäre, eine durch ihre Dichtigkeit, ihre Kohäsion und ihr Gewicht so außerordentlich widerstandsfähige Masse zu durchbrechen und in die Luft zu sprengen? ..." Der Dilettant der Chemie geriet in Verlegenheit, dachte einen Augenblick nach — was die Dilettanten der Musik und Philosophie nur selten tun — und antwortete zögernd: „Es ist wahrscheinlich, daß die Kraft des Pulvers dazu nicht hinreichend wäre, daß es sich aber trotzdem entzünden und augenblicklich Gase entwickeln würde, daß diese, durch den Widerstand des Berges an ihrer Expansion gehindert, sich zu einer Flüssigkeit kondensieren würden, welche in steter Bereitschaft wäre, sich wieder in Gas zu verwandeln und eine furchtbare Explosion zu verursachen, sowie der auf ihr lastende Druck nachließe." Ich weiß nicht, inwiefern die Meinung meines

Dilettanten begründet ist, doch habe ich vielleicht das Problem, welches ihm unterbreitet wurde, hier am geeigneten Platze angeführt.

Es gibt in der Tat Leute, — ich kenne solche — die, wenn sie gezwungen werden, gegen einen Berg von Absurditäten anzukämpfen, im tiefsten Herzen einen Zorn empfinden, der unermeßlich ist und doch nicht genügt, um den Berg zu sprengen; zuerst fangen sie Feuer, und fast unmittelbar darauf unterwerfen sie sich ruhig, ja lächelnd sogar, dem Gesetze der Unvernunft und sehen, wie sich die blitzenden Gase ihres Vulkanes bis auf weiteres verflüssigen.

Die Flüssigkeiten sind gewöhnlich schwarze, außerordentlich bittere Produkte; es gibt jedoch darunter auch geschmack- und geruchlose; ja ihre Mannigfaltigkeit ist so groß, daß manche dem Auge und dem Geschmack sogar angenehm scheinen. Diese sind die gefährlichsten. Wie dem auch sei, es sind viele „Öfen" (so heißen jene gewaltigen Minen seit der Belagerung von Sebastopol) in Brand gesetzt, viele Kilogramm Schießpulver verflüssigt worden, während der arbeitsreichen Tagung der verschiedenen Preisrichterkollegien, welche dazu berufen waren, über industrielle Produkte ihre Meinung abzugeben, oder vielmehr herzuleihen.[1]

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

Das Preisrichterkollegium, welches bei der letzten Weltausstellung speziell zur Prüfung der Musikinstrumente eingesetzt worden war, bestand aus sieben Mitgliedern, Komponisten, Virtuosen, Akustikern, Gelehrten, Dilettanten und Fabrikanten. In der Überzeugung, daß man sie über die Musikinstrumente befragte, um den musikalischen Wert dieser Instrumente kennen zu lernen, waren sie bald einig über die Mittel, welche anzuwenden seien, um die Qualität des Klanges und der Ausführung abzuschätzen, den origi-

[1] Hier spielt Berlioz auf die wörtliche Bedeutung des Ausdruckes prêter son avis an, welcher übrigens im Sprachgebrauch keinen anderen Sinn hat als donner son avis. (Anm. d. Übers.)

nellen und nützlichen Erfindungen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und den intelligenten Instrumentenmachern ihren verdienten Platz anzuweisen.

Um nun von dieser harten Arbeit, welche schwieriger ist, als man denkt, und — wie ich versichern kann — große Mühe, ja selbst Schmerzen verursacht, durch nichts abgelenkt zu werden, ließen sie jene Tausende von Instrumenten aller Arten nacheinander in den Konzertsaal des Konservatoriums transportieren. Es waren darunter harmonische, mißtönende, klangvolle, lärmende, prächtige, bewunderungswürdige, unnütze, groteske, lächerliche, rauh klingende, abscheuliche; Instrumente, um den Engeln ein Entzücken zu bereiten oder den Dämonen ein Zähneknirschen zu entlocken, um Tote aufzuerwecken, Lebendige einzuschläfern, um Vögel singen und Hunde bellen zu machen. Man begann mit der Prüfung der Klaviere. Das Klavier! Bei dem Gedanken an dieses fürchterliche Instrument fühle ich einen Schauder in der Kopfhaut; meine Füße brennen; ich betrete einen vulkanischen Boden, indem ich diesen Namen schreibe. Denn ihr wißt ja nicht, was Klaviere, Klavierhändler, Klavierfabrikanten, Klavierspieler, Gönner und Gönnerinnen von Klavierfabrikanten sind! Gott bewahre euch davor, es jemals zu erfahren! Die anderen Instrumentenhändler und Instrumentenmacher sind viel weniger furchtbar. Man kann von ihnen so ziemlich sagen, was man will, ohne daß sie sich allzu bitter darüber beklagen. Man kann dem verdienstvollsten den ersten Platz geben, ohne daß alle anderen gleichzeitig den Gedanken haben, einen zu ermorden. Man kann soweit gehen, dem schlechtesten den letzten Platz anzuweisen, ohne daß sich die guten im geringsten darüber beschweren. Ja, man kann sogar dem Freunde eines vermeintlichen Erfinders sagen: „Ihr Freund hat nichts erfunden, dies ist nicht neu, bei den Chinesen ist seine Erfindung seit Jahrhunderten in Gebrauch!“ Und man wird den enttäuschten Freund des Erfinders sich beinahe wortlos zurückziehen sehen, wie der berühmte Kolumbus es getan haben würde, wenn man ihm mitgeteilt hätte, daß skandinavische Seefahrer schon lange vor ihm den amerikanischen Kontinent entdeckt hatten.

Aber das Klavier! ach! das Klavier!

„Meine Klaviere, mein Herr! was glauben Sie denn? Mir den zweiten Rang! Mir eine silberne Medaille! Mir, dem Erfinder der Schraube, welche den Wirbel neben dem Zapfenloch der vierfachen Auslösung festhält! Ich bin doch nicht heruntergekommen? Ich beschäftige sechshundert Arbeiter, mein Herr; mein Haus ist immer noch mein Haus; ich sende immer noch meine Fabrikate nicht nur nach Batavia, nach Victoria, nach Melbourne, nach San Franzisko, sondern auch nach Neu-Kaledonien, nach der Insel Munin-Sima, mein Herr, nach Manilla, nach Tinian, nach der Himmelfahrtsinsel, nach Hawai; es gibt am Hofe des Königs Kamehameha III. keine anderen Klaviere als meine Klaviere, die Mandarine von Peking schätzen nur meine Klaviere, mein Herr... auch nach Saint-Germain-en-Laye; ja, mein Herr. Und Sie sprechen mir von der silbernen Medaille, wo die goldene Medaille für mich noch eine sehr geringe Auszeichnung wäre! und Sie haben mich nicht einmal für das große Band der Ehrenlegion vorgeschlagen! Da kommen Sie mir recht! Aber Sie sollen sehen, mein Herr, das wird nicht so gehen. Ich protestiere, ich werde protestieren! ich werde den Kaiser aufsuchen, ich werde alle Höfe Europas, alle Präsidenten der Neuen Welt zu Zeugen anrufen. Ich werde eine Broschüre herausgeben! Ach! das wäre noch schöner! eine silberne Medaille dem Erfinder der Auslösung des Wirbels, welche die Schraube des vierfachen Zapfenloches festhält!!!"

Ihr könnt euch denken, daß durch so etwas die tausend Kilogramm Schießpulver, die im Berge liegen, in Brand geraten. Da es aber schlechterdings unmöglich ist, auf solche Auslassungen gebührend zu antworten und den ... Berg zu sprengen, geht die Kondensation der Gase vor sich, und es bleibt auf dem Grunde der Mine nichts übrig als ein wenig g e w ö h n l i c h e s W a s s e r.

Oder: „Ach! mein Herr, ich habe also nicht die erste Medaille?... Es ist also wahr? man hat eine solche Ungerechtigkeit begehen können?... Aber man wird darauf zurückkommen, und ich wage es, Sie um Ihre Stimme, um Ihre energische Vermittlung zu bitten!... Sie weigern sich?... O! das ist unglaublich! Meine Klaviere sind nicht schlechter geworden; ich mache immer noch aus-

gezeichnete Klaviere, die es mit allen Klavieren aufnehmen können. Ein Musiker wie Sie, mein Herr, kann sich darüber nicht täuschen ... Ich bin ruiniert, mein Herr ... ich bitte Sie fußfällig, stimmen Sie für mich ... o! das ist entsetzlich! ... Ich beschwöre Sie ... sehen Sie meine Tränen ... es bleibt mir keine andere Zuflucht als die Seine ... ich laufe gleich hin ... Ach! das ist eine entsetzliche Grausamkeit! nie hätte ich das von Ihnen gedacht ... Meine armen Kinder! ..."

Man kann immer noch nichts — in die Luft fliegen lassen.

Melissenwasser!

Oder: „Ich komme soeben aus Deutschland zurück; dort wird viel über Ihr Preisrichterkollegium gelacht. Wie! der erste Klavierfabrikant ist nicht der erste? er wäre zweiter geworden? er wäre also heruntergekommen? Hat das einen Sinn? und der zweite wäre erster geworden? Hat man je etwas Ähnliches erlebt? Ich hoffe, Sie werden, schon in Ihrem eigenen Interesse, dies alles von vorne wieder anfangen. Allerdings kenne ich das Klavier, welches Sie mit dem Preise gekrönt haben, nicht; ich habe es weder gesehen noch gehört; aber das ist gleich, eine solche Entscheidung macht Sie ganz und gar lächerlich."

Kölnisches Wasser!

Oder: „Mein Herr, ich komme in einer kleinen geschäftlichen Angelegenheit ... rein geschäftlich. Es ist ohne Zweifel die Folge eines Irrtums, daß meine Klaviere herabgesetzt worden sind; denn alle Welt weiß, daß mein Haus nicht heruntergekommen ist. Die öffentliche Meinung hat über diesen ... Irrtum schon ihr Urteil ausgesprochen, und Sie werden wohl die Klaviere noch einmal prüfen. Damit nun kein neues Versehen begangen wird, erlaube ich mir, die Herren Preisrichter über die Leistungsfähigkeit meines Hauses aufzuklären. Ich mache zahlreiche und bedeutende Geschäfte ... und weder meinen Teilhabern noch mir kommt es unter gewissen ... Umständen ... auf die nötigen ... Opfer ... an ... Man muß nur richtig verstehen ..."

An einem gewissen Stirnrunzeln des Preisrichters merkt der Geschäftsmann, daß man ... nicht versteht und zieht sich zurück.

Kampferspiritus!

Oder: „Mein Herr, ich komme“ ...

„Sie kommen wegen Ihrer Klaviere?“

„Allerdings.“

„Ihr Haus ist nicht heruntergekommen, nicht wahr? Wir werden die Prüfung von neuem beginnen; Sie müssen die erste Medaille haben?“

„Jawohl!“

„Donner und Blitz!“

Der Preisrichter verläßt den Salon und wirft die Tür hinter sich ins Schloß.

Scheidewasser! Blausäure!

Solche Szenen wurden früher den unglücklichen Preisrichtern von den Klavierfabrikanten, Klavierspielern und Gönnern von Klavierfabrikanten bereitet; wenigstens nach den Aussagen eines früheren abgedankten Preisrichters, eines ausrangierten Preisrichters, der ohne Zweifel eine böse Zunge ist, denn heute erleben wir nichts Derartiges mehr.

Ich nehme meine Erzählung wieder auf.

Bei der letzten Ausstellung waren also die Preisrichter sieben an der Zahl. Sieben! Eine geheimnisvolle, kabbalistische, vielbedeutende Zahl! ... Die sieben Weisen Griechenlands, der siebenarmige Leuchter, die sieben Grundfarben, die sieben Noten der Tonleiter, die sieben Todsünden, die sieben Kardinaltugenden ... oh! Verzeihung, von diesen gibt es ja nur drei, wenigstens gab es ihrer drei, denn ich weiß nicht, ob es noch eine Hoffnung gibt.

Aber, das kann ich beschwören, wir waren sieben Preisrichter: ein Schotte, ein Österreicher, ein Belgier und vier Franzosen. Demnach scheint es, daß es in Frankreich mehr Preisrichter gibt als in Schottland, Belgien und Österreich zusammen.

Dieser Areopag bildete, was man eine Klasse nannte. Nach eingehender und aufmerksamer Prüfung aller Fragen, welche ihr oblagen, mußte die Klasse an einer Versammlung teilnehmen, in welcher noch fünf oder sechs andere Klassen zu einer Gruppe vereinigt waren. Und diese Gruppe hatte sich nach der Stimmenmehrheit auszusprechen über die Gültigkeit der Entscheidungen, welche die einzelnen Klassen getroffen hatten. Daher wurde von

der Klasse, welche mit der Prüfung der Seiden- und Wollengewebe betraut war, oder von der, welche die Leistungen der Goldschmiede, Ziseleure und Kunstschreiner studiert hatte, und von mehreren anderen Klassen die höfliche Anfrage an uns Musiker gerichtet, ob es gerecht gewesen sei, diesen oder jenen Webern, diesen oder jenen Bronzehändlern Auszeichnungen zu verleihen; meine Kollegen von der Musikklasse waren anscheinend in den ersten Tagen ein wenig in Verlegenheit, darauf zu antworten. Diese Urteile ex abrupto kamen ihnen sonderbar vor; sie waren nicht daran gewöhnt, da keiner von ihnen vier Jahre zuvor auf der Weltausstellung in London dazu berufen worden war, in derselben Weise abzustimmen; dort war dieser Brauch schon eingeführt, und ich hatte daselbst meine Lehrzeit durchgemacht.

Wohl hatte ich am ersten Versammlungstage unserer Gruppe (1851) einen Augenblick recht qualvoller Unruhe, als die englischen Preisrichter mir erklärten, daß ich mich der Abstimmung nicht enthalten dürfe, und mich aufforderten, für die vorgeschlagenen Auszeichnungen der Fabrikanten von chirurgischen Instrumenten meine Stimme abzugeben. Ich dachte sofort an alle Arme, an alle Beine, die mit jenen furchtbaren Instrumenten abgeschnitten, an die Schädel, die mit ihnen trepaniert, an die Polypen, die mit ihnen ausgezogen, an die Arterien, an die Nervennetze, die mit ihnen angefaßt werden sollten, an die Steine, welche man mit ihrer Hilfe zermalmen würde!!! Ich weiß von der Chirurgie nicht einmal das A-B-C, und von der Mechanik und Messerfabrikation noch viel weniger; und wäre ich auch ein Amussat[1] und ein Charrière[2] in einer Person, ich habe kein einziges von jenen gefährlichen in Frage kommenden Instrumenten geprüft. Und nun soll ich gerade heraus und in offizieller Weise erklären, daß die Instrumente dieses Fabrikanten viel besser sind als die jenes anderen, und daß der Herr so und so und kein anderer den ersten Preis verdient! Bei diesem Gedanken lief mir der Schweiß über die Stirn und

[1] Amussat (Jean Zuléma), berühmter französischer Chirurg, 1796—1856. (Anm. d. Übers.)

[2] Charrière (Josephe Frédéric), Fabrikant chirurgischer Instrumente. (Anm. d. Übers.)

eine eisige Kälte über den Rücken. Gott möge mir verzeihen, wenn ich durch meine Abstimmung den Tod von einigen Hunderten von englischen, französischen, piemontesischen und selbst russischen Verwundeten verschuldet habe, welche in der Krim schlecht operiert wurden, weil man schlechten chirurgischen Instrumenten den Preis erteilt hatte! . . .

Nach und nach haben sich indessen meine Gewissensbisse beruhigt; die Mine ist wohl in Brand geraten, aber der Berg ist, wie immer, nicht in die Luft gegangen, und der Ofen enthält zu dieser Stunde nur eine kleine Quantität reines Wasser. Kürzlich habe ich in Paris einer Zange von Garengeot[1] zum Ausziehen der Zähne einen Preis erteilt, ohne den geringsten Schmerz zu verspüren. Da übrigens die Einrichtung der Gruppen in England und Frankreich eingeführt worden ist, und sich niemand darüber beklagt hat, muß sie wohl gut, nützlich, moralisch sein, und ich kann nur mit Scham den Mangel an Intelligenz eingestehen, welcher es mir unmöglich macht, ihren Sinn zu verstehen.

„In Ihrer Bescheidenheit liegt wohl ein wenig Ironie", werdet ihr sagen; „gewiß hat die Gruppe, zu welcher Sie gehörten, die Klasse der Musiker dadurch geärgert, daß sie einige ihrer Urteile entkräftet hat, und Sie tragen ihr das nach?"

Ganz gewiß nicht. Die Gruppe hat kaum zwei- oder dreimal versucht, zu behaupten, daß wir uns geirrt hätten; bei jeder anderen Gelegenheit haben unsere Kollegen, welche keine Musiker waren, zur bejahenden Abstimmung ihre rechte Hand erhoben, mit einer Präzision, durch welche sie sich würdig zeigten, als Musiker zu gelten. Nein, dies sind einfach antiphilosophische Betrachtungen über menschliche Einrichtungen, die ich euch für das gebe, was sie wert sind, d. h. umsonst.

Wir waren also zu sieben in der offiziellen Loge des Konservatoriumssaals, und jeden Tag ächzte der Boden der Bühne, uns gegenüber, unter der Last eines Schubs von mindestens neunzig Klavieren. Drei geschickte Professoren spielten abwechselnd auf dem-

---

[1] Garengeot, französischer Chirurg, 1688—1759, Erfinder einer Zange zum Ausziehen von Backzähnen (clef à la Garengeot). (Anm. d. Übers.)

selben Klavier ein Stück; jeder ein anderes, und auf jedem Klavier dasselbe; auf diese Weise hörten wir jeden Tag neunzigmal diese drei Stücke oder, alles in allem, zweihundertundsiebzig Klavierstücke von morgens um acht Uhr bis nachmittags um vier Uhr. Unser Zustand wechselte von Zeit zu Zeit. In gewissen Augenblicken trat eine Art Schläfrigkeit an die Stelle des Schmerzes, und da sich unter den drei Stücken zwei sehr schöne befanden, das eine von Pergolese, das andere von Rossini, so hörten wir diese trotz allem mit Entzücken an; sie versetzten uns in eine süße Träumerei. Bald darauf mußten wir der menschlichen Schwäche unseren Tribut bezahlen; wir wurden von Magenkrämpfen und wirklichem Brechreiz ergriffen. Allein hier ist nicht der Ort, dieses physiologische Phänomen weiter zu verfolgen.

Um in keiner Weise durch die Namen der Fabrikanten jener furchtbaren Klaviere beeinflußt zu werden, waren wir auf den Gedanken gekommen, diese Instrumente zu prüfen, ohne zu wissen, von wem sie waren und wem sie gehörten. Man hatte infolgedessen den Namen der betreffenden Firma durch ein breites Stück Karton, auf welchem eine Nummer stand, verdeckt. Die prüfenden Klavierspieler riefen, ehe sie ihre Operation vornahmen, von der Bühne her: Nummer 37 oder Nummer 20 usw. Jeder der Preisrichter machte nach dieser Bezeichnung seine Notizen. Wenn nun das zweihundertundsiebzigste Stück zu Ende war, stiegen die Preisrichter, mit dieser Prüfung noch nicht zufrieden, auf die Bühne, besahen den Mechanismus eines jeden Instrumentes in der Nähe, berührten selbst die Klaviatur und modifizierten danach, wenn es nötig war, ihre erste Ansicht. Am ersten Tage wurde eine beträchtliche Anzahl von Flügeln angehört. Die sieben Preisrichter zeichneten sofort sechs von denselben aus, und zwar mit folgendem Ergebnis:

Nr. 9 erhielt einstimmig den ersten Rang;
Nr. 19 erhielt gleichfalls einstimmig den zweiten;
Nr. 5 hatte von 7 Stimmen 6 für den dritten;
Nr. 11 von 7 Stimmen 4 für den vierten;
Nr. 17 6 Stimmen für den fünften;
Nr. 22 5 Stimmen für den sechsten.

In der Meinung, daß vielleicht die verschiedene Aufstellung der Klaviere auf der Bühne, infolge deren der Schall mehr oder weniger von der Umgebung zurückgeworfen wurde, ungleiche Klangwirkungen hervorbringen könnte, kamen die Preisrichter auf den Gedanken, diese sechs Instrumente in anderer Aufstellung noch einmal zu hören. Um überdies nicht unter dem Einfluß eines ersten Eindruckes zu stehen, drehten sie sich während der Umstellung der Instrumente, deren Farbe, Form und Platz ihnen bekannt waren, mit dem Rücken gegen die Bühne, um nicht zu wissen, wohin sie getragen wurden. So hörten sie auch zu, ohne sich umzudrehen, ohne zu wissen, welches als erstes, zweites usw. gespielt wurde; und als dann ihre Notizen gesammelt und die Nummern mit denjenigen der neuen Reihenfolge, in welcher man die Instrumente soeben gehört hatte, verglichen wurden, stellte sich als Endresultat heraus, daß die Stimmen sich für die gleichen Instrumente in gleicher Weise wie bei der ersten Prüfung verteilt hatten; so sehr waren die Eigenschaften jedes Klavieres ausgesprochen. Diese Tatsache gehört zu den eigentümlichsten, welche in dieser Art angeführt werden können; sie beweist außerdem, mit welch eingehender Sorgfalt die Preisrichter sich ihrer Aufgabe entledigt haben.

Nach jeder Sitzung wurde das Resultat der Abstimmung in einem Protokoll aufgenommen; ein Mitglied des Preisrichterkollegiums deckte die hinter dem Stück Karton verborgenen Namen auf, schrieb diese Namen zu den entsprechenden Nummern und seine Erklärung wurde nebst dem Protokoll in ein Kuvert gesteckt, welches versiegelt und mit dem Stempel des Konservatoriums versehen wurde. Daher kam es, daß während der langen Wochen, welche der Prüfung der Klaviere gewidmet wurden, niemand, nicht einmal die Mitglieder des Preisrichterkollegiums (mit Ausnahme eines einzigen), die Namen der klassifizierten Fabrikanten wußte, und keiner von diesen imstande war, zu reklamieren oder zu klagen oder zu uns zu kommen und zu sagen: „Ich bin doch nicht heruntergekommen usw.“

Das gleiche Verfahren wurde für die Stutzflügel, die Tafelklaviere und die Pianos angewandt. Wir sind in der glücklichen

Lage, melden zu können, daß keiner der Preisrichter dieser Prüfung erlegen ist, und daß die meisten von ihnen sich auf dem Wege der Besserung befinden.

Ein Konkurrent von Erard.

Gewisse Dilettanten der Mechanik widmen sich manchmal mit größtem Erfolg der Anfertigung von Musikinstrumenten. Sie machen sogar in dieser Kunst erstaunliche Entdeckungen ... Nichtsdestoweniger verschmähen diese ebenso erfinderischen als bescheidenen Menschen, ihre Werke auf die Weltausstellungen zu schicken, und beanspruchen für sich persönlich weder Erfindungspatent noch goldene Medaille, noch das geringste Band der Ehrenlegion.

Einer von ihnen besuchte einmal in der Provence seinen Gutsnachbar, Herrn von D..., einen berühmten Kritiker und vortrefflichen Musiker. Als er in den Salon trat, sagte er:

„So! Sie haben ein Klavier?"

„Ja, ein ausgezeichnetes Instrument von Erard."

„Ich habe auch eins."

„Ein Klavier von Erard?"

„Nicht doch! Es ist von mir, bitte. Ich habe es selbst für mich gemacht, und nach einem ganz neuen System. Wenn es Sie interessiert, will ich es morgen auf meinen Karren laden und es Ihnen bringen."

„Gerne."

Tags darauf kommt der ländliche Dilettant mit seinem Karren an; man bringt das Klavier, öffnet es, und Herr von D... ist sehr erstaunt, zu sehen, daß die Klaviatur ausschließlich aus weißen Tasten besteht. „Nun! und die schwarzen Tasten?" sagte er.

„Die schwarzen Tasten? Ach so! für die Kreuze und B; das ist eine Dummheit des alten Klavieres. Ich brauche keine."

Diplomatische Korrespondenz.

An Ihre Majestät Aimata Pomare, Königin von Tahiti, Eimeo, Huahine, Raiatea, Borabora, Tubuai-Manu und anderen Inseln, deren Werke soeben auf der Weltausstellung die silberne Medaille erhalten haben.

Majestät, huldreiche Königin!

Weltausstellung bald zu Ende. Unsere Freunde, die Richter des Wettbewerbs der Nationen und ich, recht froh.

Viel durchgemacht, viel geschwitzt, um Musikinstrumente, Klaviere, Orgeln, Flöten, Trompeten, Trommeln, Gitarren und Tamtams anzuhören und zu beurteilen. Großer Zorn der Richter gegen Männer der Nationen, Fabrikanten von Klavieren, Orgeln, Flöten, Trompeten, Trommeln, Gitarren und Tamtams.

Männer der Nationen alle die ersten sein wollen und alle verlangen, daß ihr Am der letzte sei, und uns anbieten, Ava zu trinken, Früchte und Schweine anzunehmen. Wir Richter sehr böse, und doch, ohne Früchte und Schweine, haben wohl gesagt, welche die besten Fabikanten waren von Klavieren, Flöten, Trompeten, Trommeln, Gitarren und Tamtams. Dann, nachdem wir alles gut studiert, geprüft, gehört, wir, die wirklichen Richter, haben andere Richter aufsuchen müssen, welche Musikinstrumente nicht hatten studiert, geprüft und gehört, und sie fragen, ob wir gefunden hatten die wahren besten. Sie uns antworten: „nein“. Wir dann, noch einmal in großem Zorn, sehr böse, Frankreich und Weltausstellung verlassen wollen.

Wir später mit den anderen Richtern wieder alle tayos, alle Freunde geworden; auch mit denen, welche die von den Leuten aus Tahiti ausgestellten mere, maros, prahos, tapas[1] und Kronen gut geprüft, gut studiert hatten; sie nun unsere Aufmerksamkeit erwidern und uns fragen, ob sie recht getan hatten, der Tahiti-Una[2] den Preis zu geben. Wir, gute Kerle, nichts davon wissen, sofort antworten: „Ja“. Und Richter bestimmen, daß Ihrer huldreichen Majestät silberne Medaille erteilt werde für die Kronen aus

---

[1] Keulen, Schürzen, Baumkähne, Strohmatten.
[2] Königin von Tahiti.

Arrowrot-Rinde, welche schöne Königin gesandt hat an uns arme Menschen von Europa, die nie solche gesehen. Dann gingen alle kaï-kaï, alle zusammen essen; und während des Frühstücks sprachen Richter der Nationen viel über huldreiche Tahiti-Una, fragen, ob sie Französisch kann, ob sie älter ist als zwanzig Jahre ... Richter der Nationen, selbst die Ratitas[1], sehr unwissend; kennen nicht ein einziges Wort der Kanakesprache; nicht wissen, daß huldreiche Majestät Aïmata heißt, im Jahre 1811 geboren ist (ich davon nichts gesagt), als dritten Mann einen jungen Arii[2], den Günstling Ihres Vaters Pomare III., genommen, der ihm aus Freundschaft seinen Namen gab. Ahnen nicht, daß Po: Nacht, und Mare: husten heißt, und daß, als Ihr Urgroßvater Otu sehr erkältet war und in einer Nacht viel hustete, einer seiner Wärter tags darauf gesagt hatte: „Pomare, der König" (der König, gehustet in der Nacht); was seiner Majestät den geistreichen Einfall gab, diesen Namen anzunehmen und sich Pomare I. zu nennen.

Männer von Frankreich nur wissen, daß huldreiche Königin Menge von Kindern hat, und viel lachen, weil huldreiche Majestät keine Strümpfe tragen wollen. Sie sagen auch, schöne Una rauche zuviele dicke Zigarren, trinke zuviele große Gläser Schnaps und spiele zu oft Karten, des Nachts, allein mit den Befehlshabern der französischen Station, der Beschützerin der Inseln.

Nach dem Frühstück stiegen Richter der Nationen alle zusammen hinauf in die Galerien des Ausstellungspalastes, um Arbeit Ihrer schönen Hände zu sehen, welcher sie soeben den Preis erteilt hatten, ohne sie zu kennen, und fanden Arbeit sofort reizend und gaben zu, daß Kronen von Tahiti, obgleich sehr leicht, doch sehr fest, fester als manche Kronen in Europa.

Richter der Nationen, sowohl die Arii als die Bue Ratiras[3], beim Hinabsteigen wieder anfangen, über schöne Königin zu sprechen und über silberne Medaille, welche sie bald um den Hals wird hängen können; und jeder gestehen, daß er gerne eine oder zwei

[1] Die Adligen.
[2] Häuptling.
[3] Ackerbauer, Gutsbesitzer.

Stunden lang an Stelle der Medaille sein möchte. Sehr gut für schöne Una Aïmata, daß dies nicht möglich, denn wir, Richter der Nationen, sehr häßlich.

Keiner ist tätowiert, keiner kann es mit den jungen Leuten von Borabora aufnehmen, und noch viel weniger mit dem großen, schönen, obgleich französischen, Hauptmann, welcher vor drei Jahren an der Spitze des Protektorates stand und, geben Sie es zu, ein so guter Protektor war.

Adieu, huldreiche Majestät, die Tititeu-teu[1] der Ausstellung sind schon damit beschäftigt, silberne Medaille zu machen, und schönen Kasten, um sie hineinzulegen mit vielen dicken, langen Zigarren und zwei Paar feinen, goldgestickten Strümpfen. Alles wird bald auf dem Wege nach den Inseln sein. Ich zuerst wollen an Una Aïmata auf Kanak schreiben, aber mich dann nicht getraut, ich zu wenig gelehrt in dieser süßen Sprache, und schrieb dann einfach in der meinigen, wie sie am Hofe zu Tahiti gesprochen wird.

Unsere ioreana[2] und freundlichen Grüße den französischen Freunden vom Protektorat; möge nichts Ihre hupashupas[3] stören, und möge der große Oro[4] Sie von allen Pritchards[5] befreien. Ich drücke zwei achtungsvolle coma[6] auf Ihre feinen königlichen Hände und bin, schöne Aïmata, Ihrer Majestät Tititeu-teu

Hektor Berlioz,
einer der Richter der Nationen.

Paris, den 18. Oktober 1855.

P. S. Ich habe vergessen, Ihrer huldreichen Majestät zu sagen, daß die Strümpfe, welche der Medaille und den Zigarren beigelegt sind, auch auf dem Kopfe getragen werden können.

---

[1] Diener.

[2] Grüße, Empfehlungen.

[3] Kleine Zerstreuungen.

[4] Gott.

[5] Pritchard, 1796—1883, Missionar und Konsul auf Tahiti, Berater der Königin Pomare während der Streitigkeiten, welche zur Errichtung der französischen Schutzherrschaft führten (1842). (Anm. d. Übers.)

[6] Küsse.

Vorsicht und Scharfsinn eines Provinzbewohners. Das Harmonium von Alexandre.

Ein Dilettant, welcher an manchem Ort das Harmonium von Alexandre hatte loben hören, wollte der Kirche seines Dorfes ein solches schenken. „Man behauptet,“ sagte er sich, „daß diese Instrumente entzückende Töne geben, welche durch ihren träumerischen und zugleich geheimnisvollen Charakter sich besonders zum Ausdrucke religiöser Gefühle eignen; überdies sind sie bescheiden im Preis; jeder, der die Technik des Klavierspiels einigermaßen beherrscht, kann ohne Schwierigkeit darauf spielen. Das wäre gerade mein Fall. Da man aber nie die Katze im Sack kaufen soll, will ich nach Paris gehen und mich selbst davon überzeugen, was an jenen Lobreden ist, welche den Instrumenten von Alexandre in der Presse ganz Europas und selbst auch Amerikas gespendet werden. Wir wollen sehen, hören, probieren und nachher, wenn es sich macht, einkaufen.“

Der vorsichtige Dilettant kommt nach Paris, läßt sich das Geschäft von Alexandre zeigen und spricht alsbald dort vor.

Um nun zu verstehen, wie grotesk der Entschluß ist, zu welchem er sich nach seiner Prüfung der Orgeln genötigt glaubte, muß man folgendes wissen: Die Instrumente von Alexandre sind, abgesehen von dem Blasebalg, welcher durch Luftzug kupferne Zungen in Schwingung versetzt, mit einem System von Hämmern versehen, welche dazu bestimmt sind, die Zungen anzuschlagen und dadurch in dem Augenblicke zu erschüttern, in welchem der Luftzug fühlbar wird. Die durch den Hammerschlag verursachte Erschütterung beschleunigt die Wirkung des Balges auf die Zunge und verhindert auf diese Weise die kleine Verzögerung, welche sonst im Hervorbringen des Tones stattfinden würde. Im übrigen bringt das Schlagen der Hämmer auf die Kupferzungen nur ein leichtes, tonloses Geräusch hervor, welches unhörbar ist, wenn der Blasebalg getreten wird, welches man aber in der Nähe ziemlich deutlich wahrnimmt, wenn man nur die Tasten der Klaviatur in Bewegung setzt.

Nach dieser Erklärung begleiten wir unseren Dilettanten in

Alexandres großen Salon, mitten hinein in die harmonische Menge von Instrumenten, welche dort ausgestellt sind.

„Ich möchte eine Orgel kaufen."

„Wir wollen Ihnen auf mehreren vorspielen, dann können Sie Ihre Wahl treffen."

„Nein, nein, ich will nicht, daß man mir vorspielt. Die blendende Technik Ihrer Virtuosen kann und muß den Zuhörer über die Fehler der Instrumente hinwegtäuschen und manchmal diese Fehler in Vorzüge verwandeln. Es kommt mir darauf an, selbst zu probieren, ohne durch irgend welche Bemerkung beeinflußt zu werden. Erlauben Sie mir, einen Augenblick in Ihrem Lager allein zu bleiben."

„Wenn es weiter nichts ist, so wollen wir uns zurückziehen; alle Orgeln sind geöffnet, prüfen Sie sie."

Darauf entfernt sich Alexandre; der Dilettant nähert sich einer Orgel und fährt, ohne zu ahnen, daß man, um sie zum Tönen zu bringen, den unter dem Gehäuse angebrachten Blasebalg treten muß, mit den Händen auf der Klaviatur herum, wie er getan haben würde, um ein Klavier zu probieren.

Zuerst wundert er sich darüber, daß er nichts hört; aber unmittelbar darauf bemerkt er das kleine, tonlose Geräusch des vorhin erwähnten Schlagmechanismus »cli, cla, pic, pac, tong, ting«; weiter nichts. Er schlägt mit verdoppelter Energie auf die Tasten: immer noch »cli, cla, pic, pac, tong, ting«. „Es ist unglaublich", sagt er, „es ist lächerlich! wie könnte solch ein elendes Instrument in einer Kirche, und wäre sie noch so klein, durchbringen? Nun lobt man allenthalben diese Dinger, und Alexandre ist daran reich geworden! Da sieht man doch, wie weit es die Frechheit der Reklame und die Unehrlichkeit der Zeitungsredakteure treibt!"

Der entrüstete Dilettant wendet sich indessen zu einer anderen Orgel, zu zwei, zu drei anderen Orgeln, um sein Gewissen zu beruhigen; da er sie aber alle nach demselben Verfahren probiert, kommt er immer zu demselben Resultat. Immer: »cli, cla, pic, pac, tong, ting«. Schließlich glaubt er sich vollkommen unterrichtet, erhebt sich, nimmt seinen Hut und wendet sich gegen die

Tür, als Alexandre, welcher von ferne alles mitangesehen hatte, auf ihn zueilt:

„Nun, mein Herr, haben Sie eine Wahl getroffen?"

„Eine Wahl! bei Gott, Ihre Annoncen, Ihre Reklame, Ihre Medaillen, Ihre Preise wollen uns Leuten aus der Provinz schön Sand in die Augen streuen! Sie halten uns wohl für recht einfältig, daß Sie sich getrauen, uns solch lächerliche Instrumente anzubieten! Die erste Voraussetzung für die Musik ist, daß man sie hören kann! Ihre sogenannten Orgeln, die ich zum guten Glück selbst probiert habe, sind geringer als die geringsten Spinette des vorigen Jahrhunderts und geben buchstäblich keinen Ton, nein, mein Herr, gar keinen Ton. Ich bin weder taub, noch dumm. Guten Tag!"

Die „trompette marine". — Das Saxophon. — Die gelehrten Instrumentenkenner.

Bei jeder Vorstellung des »Bourgeois gentilhomme«, im Théâtre-Français, begeht das Parkett ein Versehen, bei welchem die etwa anwesenden Musiker sich eines herzlichen Lachens nicht enthalten können. In der ersten Szene des zweiten Aufzuges sagt der Musiklehrer: „Sie brauchen drei Stimmen, einen Diskant, einen Alt, einen Baß, und zur Begleitung eine Viola da gamba, eine Theorbe, ein Cembalo für die kontinuierlichen Bässe, nebst zwei Quartgeigen für die Ritornelle."

Herr Jourdain antwortet: „Wir wollen auch eine Trompetengeige (»trompette marine«) dazunehmen. Die Trompetengeige ist ein Instrument, welches mir gefällt und wohlklingend ist."

Bei den Worten »trompette marine« (wörtlich übersetzt: „Seetrompete") ist es unausbleiblich, daß das Parkett in Lachen ausbricht. Die »trompette marine«, in Wirklichkeit ein sanftes Instrument, welches aus einer einzigen, über einen Steg gespannten Saite besteht und wie das Cello gespielt wird, gilt bei diesem biederen Parkettpublikum als ein abscheuliches Blasinstrument, als

ein Tritonenhorn, mit welchem man Esel scheu machen könnte. Man nimmt an, Molière lasse Herrn Jourdain eine gewaltige Dummheit sagen, während er ihm einfach eine Harmlosigkeit in den Mund legt. Diese ist nicht abgeschmackter, als wenn ein Herr Jourdain unserer Zeit unter denselben Umständen sagen würde: „Wir wollen auch eine Gitarre dazunehmen. Die Gitarre ist ein Instrument, welches mir gefällt und wohlklingend ist."

Ein Jupiter der Kritik griff kürzlich die bewundernswerten Instrumente von Sax heftig an und zählte unter die furchtbarsten, ohrenzerreißenden das Saxophon, ein Rohrblattinstrument von verschleiertem, entzückendem Klang, welches er mit dem Saxhorn, einem Blechinstrumente mit Mundstück, verwechselte.

Dieser berühmte, gewissenhafte Aristarch hat ohne Zweifel die Instrumentationskunst im Parkett des Théâtre-Français studiert!

„Ha! ha! ha! die »trompette marine!« Bravo, Parkett! Das abscheuliche Saxophon! Bravo, Jupiter! . . ."

Jaguarita. — Die wilden Frauen.

Alle zivilisierten Männer, welche ein wenig Phantasie besitzen, haben zu einem gewissen Zeitpunkt ihres Lebens in Beziehung auf die wilden Frauen Amerikas die gleiche Illusion gehabt und jene mit den graziösen Frauen von Tahiti verwechselt, welche gar nicht wild sind. Alle haben sich von diesen braunen Kreaturen ein eigentümliches Ideal gebildet; alle haben sich vorgestellt, sie seien mit wunderbaren und schrecklichen Reizen ausgestattet. „Eine Mexikanerin, eine Frau aus Guyana, aus Chili, eine junge Komantsche", sagten sie, „ist die bezaubernde Tochter der freien Natur, in ihr lodert die Glut der Tropen; sie hat die Augen der Gazelle, die Stimme des Bengali, die Schmiegsamkeit der Liane, die Kühnheit der Löwin, die Treue der blauen Taube, den Wohlgeruch der Ananas, die seidenweiche Haut der Kamelie; sie ist die Jungfrau der letzten Liebe, die Atala Châteaubriands, die Kora Marmontels, die Amazily de Jouys. O ihr jungen Dummköpfe! Ihr Dummköpfe, die ihr nicht mehr jung seid! Ihr selbst

waret einfältige Naturkinder, als ihr solche Illusionen hegtet! Wenn ihr euch seitdem auch nur ein klein wenig jenseits des Atlantischen Ozeans umgesehen habt, so seid ihr wohl von jenen poetischen Phantasien abgekommen, nicht wahr? Was die Tropen betrifft, so wißt ihr, daß die tropische Hitze im Wendekreis des Krebses dieselbe ist wie im Wendekreis des Steinbocks; daß die jungen Romantschen mit den Gazellenaugen ebensoviel Intelligenz besitzen wie die kanadischen Gänse; daß ihre Stimme heiser ist; daß ihre Haut, wenn sie nicht fettig ist, sich rauh anfühlt und die Farbe des verrosteten Eisens hat; daß sie eben kühn genug sind, ein schlafendes Kind zu erwürgen; daß ihre Treue vierundzwanzig Stunden währt; daß ihr Duft von dem der Ananas recht verschieden ist und die Moskitos tötet, welche gegen die Europäer so grausam sind. Überdies, ihr jungen Dichter, war Châteaubriands Atala ein weißes, europäisches Mädchen und nicht eine Wilde; auch in Peru hat man keine Jungfrau gesehen, welche der Kora Marmontels geglichen hätte, de Jouys Amazily, welche nach den Aussagen von Cortez' Gefährten Marine hieß, war ein wahres Mannweib; die Tortur, mit welcher ihr die Azteken so oft drohten, hatte sie wohl verdient, und nachdem sie sechs oder sieben Jahre mit dem Verwüster ihres Landes, sonst Eroberer von Mexiko genannt, zusammengelebt hatte, heiratete sie einen einfachen Korporal aus dem Heere des großen Mannes. Man versichert sogar, sie habe schließlich einem spanischen Regiment das Branntweinfäßchen nachgetragen und sei als alte Marketenderin gestorben.

So werden gewisse Seelen unter dem Banne von Jugend, Phantasie, Herzensunschuld, Sinnesfrische und unwiderstehlicher Sehnsucht nach dem unbekannten Schönen dazu verleitet, anderen Menschen bittere Enttäuschungen zu bereiten. Die Herren Halévy, de Saint-Georges und Leuven, welche augenscheinlich viele dieser Eigenschaften besitzen, haben, wie ich fürchte, mit der Oper Jaguarita ein Werk hervorgebracht, welches für die zivilisierten jungen Leute der Boulevards und des Quartier du Temple gefährlich ist. In der Tat kommen jene Schwärmer selten über den Atlantischen Ozean hinüber und haben wenig Aussicht, zum Gefühl der Wirklichkeit zurückgeführt zu werden. Und nun sind seit der

ersten Aufführung von Jaguarita die meisten von ihnen eine Beute der überspanntesten wilden Träumereien. Die einen üben sich auf ihrer Mansarde im Bogenschießen, die anderen im Vergiften von Pfeilen, indem sie diese in ihren bläulichen Wein tauchen; dieser ißt rohes Fleisch, jener skalpiert Perückenhalter; alle würden nackt in der blendenden Sonne herumlaufen, wenn die Sonne sich noch zeigte; dies alles einzig und allein aus Liebe zu der Frau aus Guyana, deren Bild ihre ganze Seele erfüllt, ihr Herz entflammt, ihre Pulse zum Schlagen bringt, zu der Kora, zu der Amazily mit dem entzückenden Gefieder, mit dem verführerischen Gezwitscher, deren trügerische Reize ihnen Jaguarita vorgespiegelt hat. Madame Cabel, welche diese Rolle spielt, verdient den schweren Vorwurf, die Zaubermacht dieser dichterischen Schöpfung durch ihre verführerischen, zivilisierten Reize noch erhöht zu haben. Wenn Kunst und Natur, Atlas und Kolibrifedern, Perlen und Mahagonikugeln, goldene Armreife und Halsketten von Menschenzähnen zusammenwirken, um die Sinne unserer jungen musikliebenden Arbeiter zu verwirren, so wird das kürzlich noch so tätige, so fleißige Paris bald den gleichen öden Anblick darbieten wie Karthago, als nach der Ankunft des Äneas Dido den Verstand verloren hatte, und wir werden mit dem lateinischen Dichter sagen: »Pendent opera interrupta!«[1]

O! ihr Dichter! o, ihr Virgile aller Zeiten und aller Orte, wieviel Unheil, das ihr nicht ahnt, wird durch eure ununterbrochene Tätigkeit angerichtet, wieviele Tränen fließen durch sie, die zu trocknen ihr euch nicht bemüht! Wären die Dichter nicht augenscheinlich erhabene Wesen, welche die Vorsehung manchmal auf die Erde sendet, um dort eine geheimnisvolle Mission zu erfüllen, die ohne Zweifel mit den hohen Gesetzen des Weltalls im Einklang steht, so könnte man nicht anders, als ihr Erscheinen verfluchen, ihre Werke schmähen und sie selbst, mit Blumen bekränzt, aus den Republiken vertreiben.

Allein wir haben, trotz aller unserer Philosophie, keine Ähnlichkeit mit Plato; wir haben vor diesem großen Mann den Vorzug,

---

[1] Unterbrochen stockt die Tätigkeit.

vom Christentum erleuchtet zu sein; wir wissen, daß Gottes Wege unergründlich sind, wir unterwerfen uns den Dichtern, welche er uns schickt, wir bekränzen sie nicht mit Blumen und behalten sie.

Die Familie Astucio.

In seiner Oper „Das Hofkonzert“[1] hat Scribe in der Person des Signor Astucio einen Charakter gezeichnet, welcher für die Künstler ein Gegenstand der Bewunderung und des Schreckens war und noch ist.

Zur Zeit der ersten Aufführungen dieser Oper hieß es, Astucio sei das getreue, nur wenig karikierte Bildnis des Komponisten Paër. Mir scheint, es war ein wenig kühn, den Namen dieses italienischen Meisters unter die Photographie von Scribe zu setzen.

War denn Paër der einzige Schurke unter den Meistern seiner Zeit? Ist das Geschlecht der Astucio erloschen? und war der Komponist von Griseldis ihr Haupt? Ach was! es hat von jeher Astucios gegeben, es wird immer Astucios geben; zu dieser Stunde sind wir von ihnen umgeben, umringt, unterminiert, zernagt. Es gibt einen vorsichtigen und einen kühnen Astucio, einen dummen und einen geistreichen, einen armen und einen reichen Astucio. Ha! nehmt euch vor dieser letzten Gattung in acht! sie ist die gefährlichste. In der Tat ist der geistreiche Astucio nicht immer reich, aber der reiche Astucio ist fast immer geistreich. Der eine dringt überall ein, um alles zu nehmen; der andere zieht sich mit heiler Haut aus den zweideutigsten Angelegenheiten heraus. Man könnte ihn, wie den hinkenden Teufel, in eine Flasche einsperren, und er käme wieder heraus, ohne den Pfropfen in die Luft zu jagen. Da, wo das Gold keinen Zugang findet, dringt der geistreiche mit seinem Geiste ein wie in eine geschleifte Festung. Dort aber, wo der Geist so allgemein ist, daß er seinen Wert verliert, weiß der reiche die

[1] Le concert à la cour, Musik von Auber (1824). (Anm. d. Übers.)

Materie spielen zu lassen und damit fabelhafte Resultate zu erzielen.

Die meisten Astucios haben von den Ameisen die Kunst gelernt, zu zerstören, ohne daß sie anzugreifen scheinen. Die weißen Ameisen Indiens dringen in einen Balken ein und zerfressen nach und nach das Innere; darauf gehen sie zu einem anderen Balken über und der Reihe nach zu allen Stützen des Hauses. Die Bewohner dieses dem Untergange geweihten Gebäudes ahnen nichts; sie leben, schlafen, tanzen selbst darin in vollkommenster Sicherheit, bis in einer schönen Nacht, da Balken, Säulen, Boden, alles innerlich zernagt ist, das Haus mit einem Schlage einstürzt und sie zermalmt.

Vergessen wir nicht den protegierenden Astucio. Sein Silberhaar fordert Achtung; er hat ein wohlwollendes Lächeln; er protegiert alle Menschen instinktiv; die Protektion ist sein Beruf. Vor fünfundzwanzig Jahren protegierte er Beethoven und machte ihn gleichzeitig in sanfter Weise tot, durch derartige Redensarten: „Es ist schön, aber man wird dabei nicht stehen bleiben. Das ist nur eine Übergangsschule. Er hört nie das Werk eines seiner modernen Schützlinge, ohne in auffälliger Weise zu applaudieren und dabei seinen Nachbarn zu sagen: „Es ist abscheulich! Vor allen Dingen ist keine Note darin von ihm. Es ist bei Gluck gestohlen, der es bei Händel gestohlen hatte." Wenn er ein wenig mehr im Eifer wäre, würde er hinzufügen: „Der es bei mir gestohlen hatte." Dieser ist in seinem Orden der Meister vom Stuhl.

Endlich gibt es noch einen Typus des Astucio: den Kläffer. Er scheint zu spielen, wenn er beißt, wie es die jungen Hunde tun, wenn sie zahnen; in Wirklichkeit aber beißt er mit einer verhaltenen Wut, die man nur deshalb wenig fürchtet, weil sie ohnmächtig ist. Wenn diese Sorte sich durch ihre Beißerei unbequem macht, ist es am besten, mit ihr zu verfahren, wie jener Neufundländer, der, als ein Kings Charles ihn quälte, den Köter beim Genick packte, ihn trotz seines Geschreies ernsthaft bis zum Geländer eines auf die Themse gehenden Balkons trug und behutsam hineinfallen ließ. Alle Astucios aber, groß und klein, mit oder ohne Geist, mit oder ohne Zahn, mit oder ohne Gold, verstehen sich, sofern sie es nicht den weißen Ameisen nachmachen, auf die Arbeit

der Korallen und Madreporen, welche unterseeische Wälle erbauen und dadurch die schönen Inseln des Ozeans unzugänglich machen. Diese Wälle wachsen außerordentlich langsam; sie werden aber fortwährend höher und erreichen allmählich die Wasserfläche. Die daran arbeitenden Insekten sind so rührig und so zahlreich! Und der unvorsichtige Seefahrer, der, weil er keine Klippen um Tinian oder Tonga-Tabu kennt, ohne Mißtrauen auf diese Länder zusteuert, scheitert an einer neugebildeten Korallenbank, welche vor seinem Blick durch die Wellen verborgen war, und geht dabei zugrunde. Wieviele La Peyrouse sind auf diese Weise solchen madreporenartigen Insekten zum Opfer gefallen!

. . . .

Konventionelle Heiraten.

Im letzten Aufzuge einer anderen Oper von Scribe (Jenny Bell) sieht man, wie ein entzückendes junges Mädchen, dem väterlichen Willen sich fügend, einen dicken, alten Simpel von Goldschmied heiratet und sich aus lauter Tugend den Schein einer Kokette gibt, um einen jungen Mann von sich abwendig zu machen, den sie liebt und von welchem sie zärtlich geliebt wird. Dieser Schluß ist mir abscheulich vorgekommen; er hat mich zornig gemacht. Ja, wenn ich solch blödsinnige Opfer, solch schamlose väterliche Forderungen, solch niederträchtige Grausamkeiten, solch Zertreten schöner Leidenschaften, solch brutales Herzzerreißen sehe, da möchte ich alle verständigen Leute, alle Tugendheldinnen, alle aufgeklärten Väter in einen Sack stecken, diesen mit hunderttausend Kilo Weisheit beschweren und unter den bittersten Verwünschungen ins Meer werfen. . . . .

Ihr glaubt, daß ich spaße? nun, ihr irrt euch. Ich war wütend soeben; ich hege einen solchen Haß gegen die Väter Capulet und die Grafen Paris, welche eine Julia haben oder haben wollen, daß ich beim kleinsten dramatischen Funken Feuer fange und ex-

plodiere. Jenny Bells groteske Tugend hatte mich wirklich außer mir gebracht. Überdies trifft man so viele Gattungen von Vätern Capulet und Grafen Paris und so selten eine Julia an! Die große Liebe und die große Kunst gleichen sich so sehr! Das Schöne ist so schön! Die epischen Leidenschaften sind so selten! Die Sonne des Alltags ist so bleich, das Leben so kurz, der Tod so gewiß! ... Ihr hundertfältigen Simpel, ihr Erfinder der Entsagung, des Kampfes gegen erhabene Instinkte, der konventionellen Heiraten zwischen Frauen und Affen, zwischen Kunst und niedriger Industrie, zwischen Poesie und Handwerk, seid verflucht! seid verdammt!

Möget ihr in der kältesten Ewigkeit untereinander kluge Reden führen, nur euer eigenes Geschnatter hören und eure fahlen Gesichter sehen! ...

Große Neuigkeit.

Man hat soeben entdeckt, daß die englische Nationalhymne »God save the King«, welche von Lulli zu einem französischen Text für die Damen von Saint-Cyr komponiert sein sollte, nicht von Lulli ist. Der britische Hochmut verwirft diesen Ursprung. »God save the King« ist jetzt von Händel, welcher es nach dem offiziellen englischen Text für die Engländer komponiert hat.

Es gibt patentierte Entdecker solcher Unterschiebungen in der Musik. Sie haben es schon lange nachgewiesen: Orpheus ist nicht von Gluck, der Wahrsager auf dem Dorfe[1] ist nicht von Rousseau, die Vestalin nicht von Spontini, die Marseillaise nicht von Rouget de l'Isle, gewisse Leute gehen schließlich so weit, daß sie behaupten, der Freischütz sei nicht von Castil-Blaze![2]

---

[1] Le Devin du Village.

[2] Siehe Berlioz' Memoiren, Band I, Kap. XVI. (Anm. d. Übers.)

Andere Neuigkeit.

Frau Stoltz, sagt man, kehrt nach Brasilien zurück ... sie hat eben ihren Kontrakt unterschrieben: vierhundertfünfzigtausend Frank; Versicherung gegen die Seekrankheit; sechs Dienstboten, acht Pferde!!! und die unentgeltliche Aussicht auf die Bucht von Rio bei Tag und Nacht!!! und eine wirkliche Sonne! und eine tatsächliche Begeisterung! und Diamantenschmuck! Schärpen, von Marquisen eigenhändig gestickt! nach jeder Vorstellung sollen Tauben und Neger in Freiheit gesetzt werden, ganz zu geschweigen von den freien Männern, welche zu Sklaven werden sollen! ... Spaß beiseite, wie sollte die Diva den wirklich herrlichen Angeboten widerstehen, welche ihr von Rio aus gemacht werden?

Aber wir Franzosen wenigstens wollen widerstehen und nicht zulassen, daß unser Kunsthimmel auf diese Weise geplündert und seiner Sterne beraubt werde durch jene Gegenfüßler, die alle den Kopf auf der verkehrten Seite haben.

Die Zuckerstangen. — Die ernste Musik.

In der eleganten Welt bildet man sich ein, jene seit kurzem entstandenen Theater, in welchen man den Schwank ernst nimmt, seien ungesunde, schlecht möblierte, schlecht beleuchtete, schlecht besuchte und infolgedessen berüchtigte Lokale, und im allgemeinen ist diese Annahme begründet; es gibt jedoch allerlei Arten dieser Gattung. Die einen sind in der Tat schlecht, andere aber gar nicht besucht. Dieses ist verrufen, jenes verhungert.[1] Ein anderes endlich, und ich meine damit das Theater der Folies-Nouvelles, ist ein kokettes, säuberliches, allerliebstes, taghell erleuchtetes Theaterchen, welches stets von einem zurückhaltenden, sanft gesitteten Publikum besucht ist. Es hat sich dort der Brauch eingebürgert (diesem Gebrauche sind ohne Zweifel die sanften Sitten der Stamm-

[1] Unübersetzbares Wortspiel: malfamé-affamé. (Anm. d. Übers.)

gäste zu verdanken), in den Pausen eine Menge von Zuckerstangen zu verzehren. Sobald der Vorhang gefallen ist, stehen die jungen Löwen im Parkett auf, winken freundlich den Gazellen der Galerie und stecken sich lange Gegenstände von verschiedenen Farben in den Mund, an welchen sie mit höchst bemerkenswertem Ernst lutschen und wieder lutschen. Wenn ich sage, daß jene Zuckersachen von verschiedenen Farben sind, so irre ich; es ist für jede Pause eine bestimmte Farbe üblich, welche erst nach dem folgenden Aufzuge wechselt. Nach der Exposition lutscht man in Gelb; ist der Knoten der Handlung geschürzt, so schimmert es rosenfarbig auf allen Lippen; wenn sich dann der Knoten gelöst hat, so triumphiert das Grüne und der ganze Saal lutscht grün. Warum dieser süße Brauch in den Folies-Nouvelles besteht, wie er sich dort eingebürgert hat, was ihn aufrecht erhält . . . dies ist eine dreifache Frage, auf welche die wirklichen Gelehrten antworten müssen, wie sie auf viele einfache Fragen antworten:

Man weiß absolut nichts darüber.

Und seht, wie man in Paris selbst über die wesentlichsten Dinge schlecht unterrichtet ist; noch vor vierzehn Tagen wußte ich nicht, wo sich das Theater der Folies-Nouvelles befindet, und um hinzugelangen, wußte ich mir nicht anders zu helfen, als daß ich den ganzen Boulevard entlang jeden Menschen fragte, dessen Physiognomie mir zu einigem Wohlwollen seinerseits Hoffnung gab: „Dürfte ich Sie mit der Bitte bemühen, mir den Weg nach dem Theater der Folies-Nouvelles zu zeigen?“ Und dieses, wie ich noch einmal betonen muß, reizende Theater macht Musik. Es besitzt ein kleines, von einem geschickten Künstler, Herrn Bernardin, wohldirigiertes Orchester und mehrere keineswegs ungeschickte Sänger. An jenem Abend sollte ich, wenn ich einem meiner Kollegen glauben durfte, in der neuen Oper „Der Kalfaterer“[1], einem Versuche von ernster Musik beiwohnen. „Ernste Musik in den Folies-Nouvelles!“ sagte ich den ganzen Boulevard entlang vor mich hin, „das ist ein wenig sehr sonderbar! Aber schließlich ist es jedenfalls ein Mittel, den Namen des hübschen kleinen Theaters[2] zu rechtfertigen. Wir werden schon

[1] Le Calfat.

[2] Folies-Nouvelles: Neue Narrheiten.

sehen." Wir haben gesehen, und unsere Befürchtungen waren bald verflogen. Die Herren Direktoren der Folies sind Leute mit zuviel Geist und Vernunft, um einem so schweren Irrtum zu verfallen, der überdies ihren Interessen verhängnisvoll wäre. Wir wollen uns beeilen zu sagen, daß es ihnen nie eingefallen ist. Woran dachte denn mein Kollege, als er mir ernstlich von der ernsten Musik des „Kalfaterers" sprach! Aber, wenn der Komponist auf einen solchen Streich verfallen wäre, so würden alle gelben, roten und grünen Stangen aus Gerstenzucker verschwunden sein, um ganz gemeinen schwarzen Lakritzenstangen Platz zu machen, die jungen Löwen im Parkett hätten vor Wut gebrüllt, und die Gazellen auf dem Balkon hätten ihre Mäulchen verhüllt.

Ha! ernste Musik! ohne dazu gezwungen zu sein! das wäre wohl ein Narrenstreich gewesen! Bei den Ausdrücken „ernste Musik" oder „strenge Musik", welche nach der Auffassung gewisser Leute absolut gleichbedeutend sind, läuft es mir kalt über den Rücken. Sie erinnern mich an die so harten, so grausamen, so strengen Prüfungen, welchen ich mich auf meinen Reisen habe unterziehen müssen! . . . Nur die letzte hatte für mich keine bedauerlichen Folgen; sie nahm ein sehr gutes Ende, weil sie gar keinen Anfang genommen hatte. Es war in einer großen Stadt im Norden, deren Einwohner für die Langeweile eine Leidenschaft hegen, welche an Raserei grenzt. Dort gibt es einen Riesensaal, in welchem sich das Publikum, jedesmal wenn es sicher ist, ernst traktiert zu werden, haufenweise zusammendrängt und erdrücken läßt, ohne dafür bezahlt zu werden; ja, es zahlt sogar selbst dafür. Man hat vergessen, in diesem Lokal den schönen Spruch anzubringen, welcher in dem Konzertsaal einer anderen Stadt des Nordens in goldenen Buchstaben prangt:

Res severa est verum gaudium.[1]

Einer meiner Bekannten, der schlechte Witze macht, hat dies folgendermaßen übersetzt:

„Langeweile ist die wahre Freude."

---

[1] Ernst ist die wahre Freude.

Ich hielt es also für meine Pflicht, eines Tages dorthin zu gehen, um eine der ernstesten und berühmtesten Nummern aus dem Repertoire dieser Großstadt zu hören. Da alle Plätze genommen waren, ging ich auf die Suche nach einem jener Händler, welche am Eingang des Saales zu unerhörten Preisen Billette verkaufen. Ich war mit diesem Händler in Unterhandlung, als eines der Orchestermitglieder, welche rem severam ausführen sollten, mich bemerkte und zu mir sagte: „Was machen Sie denn da?"

„Ich handle um ein Billett, weil ich das für heute angekündigte Meisterwerk noch nie gehört habe."

„Und was zwingt Sie, es zu hören?"

„Mehreres: der Anstand . . . der Wunsch, Erfahrungen zu sammeln" . . .

„Ach! was! habe ich Sie nicht vor vierzehn Tagen in unserem Saale gesehen, wie Sie der Aufführung unseres neuen Meisterwerkes von Anfang bis zu Ende beiwohnten?"

„Ja; und?"

„Nun, da können Sie durch eine Vergleichung das alte Meisterwerk, welches wir vorführen werden, beurteilen. Es ist genau dasselbe; nur ist das alte Meisterwerk doppelt so lang als das neue und siebenmal langweiliger."

„Siebenmal?"

„Allermindestens."

„Das genügt mir."

Ich steckte meine Börse wieder in die Tasche und entfernte mich recht erbaut.

Daher kommt es, daß die ernsten Produkte der musikalischen Kunst mir gelegentlich eine so lebhafte Furcht einflößen. Allein mein Schrecken war diesmal eine Panik, eine wirkliche Panik; und durch nichts als den Brief meines Kollegen läßt sie sich rechtfertigen. „Der Kalfaterer" ist eine kleine, ganz harmlose Oper, in welcher liebe, recht joviale, große Walzer, und liebe, recht leicht geschürzte, aufgeweckte, ausgelassene kleine Liedchen zum Vortrag kommen; und nicht um alles in der Welt hätte der Komponist dieser liebenswürdigen Partitur, Herr Cahen, den biederen Leuten,

welche gekommen waren, um ihm Beifall zu spenden, ein ernstes Gesicht zeigen wollen.

Welchen Erfolg hatte er aber auch! wie wurde sein Werk aufgenommen! Am Schlusse zeigten die jungen Löwen und Gazellen eine wirkliche Begeisterung, und die kleinen grünen Stangen bewegten sich in jedem Mund wie die Kolben einer Lokomotive.

La Jettatura.[1]

Herr X . . . leitet in Paris ein abscheuliches kleines Theater, dessen Namen ich schamhaft verschweigen will. Dieses Theater und sein Direktor sind beide jettatori; das heißt, man wird von ihnen behext, man stirbt gewöhnlich im Laufe des Jahres, wenn man dem Direktor die Hand gibt, und wird unfehlbar von heftiger Diarrhöe befallen, wenn man das Theater betritt.

Dieser Tage war ich in einem Hause, dessen Wirt die Einfalt und den Unglauben so weit treibt, daß er an der Macht der jettatori zweifelt. Unter seinen Gästen befand sich ein, im Gegensatz zu ihm, sehr geistreicher und gläubiger Mann; um diesen zu necken, ließ er sich folgenden Streich einfallen:

Der Name jeder eingeladenen Person war, wie gebräuchlich, auf einem viereckigen Stück Papier aufgeschrieben, das vor ihrer Serviette lag. Der Hausherr richtete es so ein, daß das Stück Papier des gläubigen Mannes auf der verkehrten Seite lag, und sagte, indem er auf dessen Stuhl deutete: „Hier ist Ihr Platz.“ Der Unglückliche setzt sich ahnungslos hin, breitet seine Serviette aus, wendet mechanisch das Papier um, auf welchem er seinen Namen zu finden glaubt, und entdeckt, daß es ein Logenbillett für das verhexte Theater ist und den Namen des Direktors X . . . . trägt. Der geistreiche Mann macht einen Sprung nach rückwärts und wird sofort, noch ehe er um Hilfe rufen kann, von heftigem Erbrechen befallen, und das . . . vor dem Essen!

[1] Neapolitanischer Ausdruck = der böse Blick. (Anm. d. Übers.)

Die Musikliebhaber im Arbeitskittel und die ernste Musik.

Seit einiger Zeit bemerkte man im Faubourg du Temple, am Canal de l'Ourcq entlang, in der Umgebung der Rue Charlot und selbst auf der Place de la Bastille bei den biederen, gewöhnlich so heiter gesinnten jungen und alten Bewohnern dieser Gegenden eine eigentümliche Traurigkeit:

Man sah mit trübem Blick sie schreiten Tag für Tag
Und mit gesenktem Haupt, das banger Sorgen pflag.[1]

Das übliche Spiel mit Korken und Münzen stockte, die Pfeifen qualmten nicht mehr. Die Zigarrenstummel blieben auf dem Asphalt liegen, und kein Liebhaber wollte sie aufheben. Niemand stand um Mitternacht vor der Bude der Kuchenhändlerin; ihre Ware trocknete ein, ihr großes Messer verrostete, ihr Ofen erkaltete. Straßenjungen und Claqueure gingen nicht mehr auf die zum Genuß lockende Beute aus. Keine Liebe mehr, daher auch keine Freude. Man mied die Blumenmädchen.[2] Die Honoratioren der

---

[1] L'œil morne chaque jour et la tête baissée,
Ils s'en allaient, plongés dans leur triste pensée.

In Anlehnung an die folgende Stelle aus Racines Phèdre (V, 6):

Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois
Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,
L'oeil morne maintenant et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée.

(Anm. d. Übers.)

[2] Hier parodiert Berlioz folgende Verse aus La Fontaines Fabel: Les Animaux malades de la Peste (Buch 7, Fabel 1):

»Ni loups ni renards n'épiaient
»La douce et l'innocente proie;
»Les tourterelles se fuyaient:
»Plus d'amour, partant plus de joie«

Berlioz schreibt: Titis ni claqueurs ne cherchaient l'accorte et agaçante proie. Plus d'amour, partant plus de joie. Les bouquetières on fuyait. (Anm. d. Übers.)

Rue Saint-Louis, des Boulevard du Temple und des Quartier Saint-Antoine hatten sich zu einer Beratung versammelt und als dringend notwendig erachtet, über die Fortschritte der Krankheit ein eingehendes Protokoll aufsetzen zu lassen; sie hatten dasselbe durch einen leichtfüßigen Boten an den Polizeikommissar gesandt, welcher die Nachricht, wie man sich wohl denken kann, nicht ohne wirkliches Herzeleid empfing. Die Herzen der Stadtväter, welche er eiligst davon in Kenntnis setzte, fühlten sich noch viel schmerzlicher davon betroffen. Man muß zugeben, daß ihnen die traurige Mitteilung mit etwas zuviel Überstürzung gemacht worden war. Mit Vaterherzen muß man zart umgehen. Die Unruhe wurde jedoch durch die ernste Zuneigung bezwungen, welche die Bürgermeister aller Kreise von Paris für jene unglücklichen Kinder des Boulevard du Temple stets empfunden haben, und sie versammelten sich ihrerseits eiligst zu einer Beratung. Kaum war die Sitzung eröffnet, als andere Boten, welche unvergleichlich verstörter aussahen als der erste Bote, herbeieilten und aus verschiedenen Punkten der Hauptstadt recht zahlreiche Menschenansammlungen meldeten, welchen man eine tiefe Melancholie und eine unergründliche Entmutigung ansah. Diese im übrigen ganz harmlosen Ansammlungen wurden von sehr jungen, blassen, hageren, abgezehrten Mützenbrüdern präsidiert. Eine von ihnen hatte ihre Aufstellung gegenüber dem Hause Nr. 35 des Boulevard du Temple genommen, in welchem zwei beliebte Darsteller des Théâtre-Lyrique, Herr und Frau Meillet, wohnten; die andere versperrte die Rue Blanche, von der Rue Saint-Lazare bis zu Nr. 11, wo die **diva adorata**, Frau Cabel, atmet; die dritte Ansammlung, welche vierzehnmal zahlreicher war als die beiden anderen zusammen, umringte den Palast des Herrn Perrin, des Direktors der Opéra-Comique und des Théâtre-Lyrique.[1]

Die Versammelten standen da, den Blick fest auf die Fenster der vorher erwähnten Bauten gerichtet; in diesem Blick lag ein

---

[1] Man sieht, daß ich hier keine zeitgenössische Geschichte schreibe. In der Direktion dieser Theater und den Sitten ihrer Stammgäste hat sich jetzt alles geändert.

schmerzlicher Vorwurf; stillschweigend umringte die Menge den jungen Führer, welchem sie sich ergeben hatte.

Die Aufregung der Bürgermeister erreichte bei diesen Nachrichten ihren Höhepunkt, und die Unruhe ihres Präsidenten steigerte sich merklich. Mehrere Stimmen erhoben sich fast gleichzeitig aus dem Schoße der Versammlung und baten um das Wort. Allen Rednern wurde das Wort erteilt, und sofort schwiegen sie, in gegenseitigem Einverständnis: vox faucibus haesit.[1] So tief bewegt war ein jeder. Der Herr Präsident aber, welcher noch einigermaßen ruhigen Blutes geblieben war, ließ die Überbringer jener neuen Nachrichten wieder hereinkommen und befragte einen nach dem anderen.

„Was ist“, sagte er lebhaft zu ihnen, „die Ursache dieser Melancholie, dieser stummen Verzweiflung, dieser trostlosen Blicke, dieser Menschenaufläufe, dieser tatenlosen Agitation? Haben sich etwa neue Symptome von Cholera im Faubourg du Temple gezeigt?“

„Nein, Herr Präsident.“

„Haben etwa die Händler von alkoholischen Getränken weniger Wein wie gewöhnlich in ihr Wasser gegossen?“

„Nein, Herr, die kolikalischen[2] Getränke sind immer dieselben.“

„Hat man etwa eine falsche Nachricht über die Belagerung von Sebastopol verbreitet?“

„Nein.“

„Nun, was ist es denn?... und warum trifft und versammelt man sich gerade bei jenen drei Bauten? Dies scheint mir im höchsten Grade bedenklich.“

„Herr Präsident, man hat es nicht erfahren können... zuerst, dann aber hat man es schließlich doch erfahren. Es scheint, daß jene Leute, mit Respekt zu melden, Stammgäste des Théâtre-Lyrique sind.“

„Nun?“

---

[1] Die Stimme blieb ihnen im Halse stecken (Virgil, Än. III, 48). (Anm. d. Übers.)

[2] Im Texte steht das Wortspiel: boissons alcooliques, boissons à colique. (Anm. d. Übers.)

„Nun, sie sind leidenschaftliche Musikliebhaber, aber sie lieben nur eine Art von Musik, die leichte Musik, die sanfte Musik, wie auch ihre Gewohnheiten und Sitten sanft sind. Sie hatten gehört und waren überzeugt, daß das Théâtre-Lyrique für sie geschaffen und in die Welt gesetzt worden sei, um jenes Bedürfnis nach tiefen künstlerischen Eindrücken zu befriedigen, von welchen sie seit so langer Zeit gequält werden. Sie hatten sogar an dieser Hoffnung bis zur letzten Wiedereröffnung des Théâtre-Lyrique festgehalten; diese Wiedereröffnung aber hat ihnen ihre Hoffnung mit einem Schlage geraubt. Sie versichern, man habe sie getäuscht.

‚Nun wird es uns klar‘, sagen sie, ‚das ist kein Theater für sanfte Musik, kein Theater für leichte Melodien, wie sie für das harmloseste Volk der Erde notwendig sind. Ganz im Gegenteil, man hat bis jetzt darin ausschließlich komplizierte, sogenannte gelehrte Werke aufgeführt, von welchen wir nichts verstehen. Und wir sehen wohl an der eigensinnigen Wiederaufnahme des ganzen vorjährigen Repertoires, daß die Künstler und der Direktor die Absicht haben, auf diesem Wege zu beharren und nur Opern aufzuführen, welche zum ernsten Genre gehören, über unseren Horizont gehen und infolgedessen keinen wirklichen Reiz für uns haben. Kämen die Preise der Plätze nicht in Frage, so könnte man gerade so gut in die Große Oper gehen.‘

So reden die Leute, Herr Präsident, und Sie werden in Ihrer Weisheit ohne Zweifel ein Mittel finden, aus dieser ernsten Situation herauszukommen."

In der Tat ließ der Präsident Herrn Perrin rufen und hatte sich bald mit diesem geschickten Leiter über die Mittel und Wege verständigt, die Schwierigkeit zu umgehen, wenn nicht zu besiegen. Da es tatsächlich unmöglich erschien, die Komponisten zu zwingen, den hohen Stil aufzugeben, die poetischen Regionen der Kunst zu verlassen, um sich der harmlosen Intelligenz der zahlreicheren und ärmeren Klasse zu nähern, so kam man überein, wenigstens zu heiteren Librettisten Zuflucht zu nehmen und bei ihnen so amüsante, so pikante, so drollige Stücke zu bestellen, daß bei ihrem Anblick und trotz der Strenge der ernsten Musik die Traurigkeit des Volkes vergehen müßte wie Eis in der Sonne. Man hat mit der Oper

Schahabaham II. angefangen. Der Erfolg hat jede Erwartung übertroffen. Das Volk hat gelacht wie ein einziger Narr; und nun sprüht sein Auge vor Freude; die Ansammlungen werden immer seltener, der Palast des Herrn Perrin wird zugänglich, das Volk hat wieder Hoffnung gefaßt, sein Théâtre-Lyrique zu bekommen; ja, zum Schlusse können wir es sagen: es hat es bereits.

Jeremiade.

O! über die bejammernswerten Kritiker! Für sie gibt es im Winter kein Feuer, im Sommer kein Eis. Immer frieren, immer brennen. Immer zuhören, immer über sich ergehen lassen. Und dann, immer den Eiertanz aufführen, zitternd vor Angst, mit dem Fuße des Lobes oder mit dem Fuße des Tadels einige Eier zu zerbrechen, während man Lust hätte, diesen Haufen von Eulen- und Puteneiern mit beiden Füßen zu zertreten. Nachtigalleneier kämen dabei schwerlich in Gefahr, so selten sind sie heute ... Und nicht endlich einmal seine müde Feder an den Weiden des Flusses zu Babylon aufhängen zu dürfen, um sich am Ufer niederzusetzen und nach Herzenslust zu weinen! ...

Es gibt einen Lichtdruck, der einen gar traurigen Anblick darbietet und den ich immer lange betrachten muß, wenn ich an dem Laden, in welchem er ausgestellt ist, vorüberkomme. Man sieht darauf eine Schar von Unglücklichen, in feuchte, kotige Lumpen eingehüllt, das Haupt mit einem Räuberhut geschmückt; ihre Beine stecken in schmutzigen Stiefelschäften, welche am Knöchel mit Strohseilen festgebunden sind; die meisten von ihnen haben einen geschwollenen Backen; alle haben einen eingefallenen Leib; sie haben Zahnschmerzen und sterben vor Hunger; kein Leiden, keine Trübsal[1] fehlt ihnen; ihre spärlichen Haare kleben an ihren Schläfen fest; sie tragen Schaufel und Besen, oder vielmehr Schaufeltrümmer und Besenstümpfe, ein würdiges Werkzeug für solch zerlumpte Arbeiter. Es

[1] Das üble Wortspiel: »aucune fluxion, aucune affliction« läßt sich kaum wiedergeben. (Anm. d. Übers.)

regnet in Strömen, sie waten mit mattem Fuß in der schwarzen Schlammgrube von Paris; und vor ihnen steht eine Art von Profoß, mit einem furchtbaren Stocke bewaffnet; er streckt lebhaft den Arm aus wie Napoleon, als er seinen Soldaten die Sonne von Austerlitz zeigte, und schreit ihnen mit schielendem Blicke und verzerrtem Munde zu: „Immer zu, meine Herren, etwas mehr Wärme!“ Es sind Straßenkehrer ...

Arme Teufel! ... wo kommen diese unglücklichen Wesen her? ... Auf welchem Montfaucon[1] werden sie sterben? ... Was gewährt ihnen die städtische Freigebigkeit dafür, daß sie in dieser Weise das Pflaster von Paris reinigen (oder verunreinigen)? ... In welchem Alter schickt man sie zum Schinder? ... Was macht man aus ihren Knochen? (Ihre Haut ist zu nichts mehr gut.) Wo geht „das“ über Tag auf Futter aus? Und was findet „es“ zu fressen? ... Hat „das“ Weibchen und Junge? ... Woran denkt „das“? ... Worüber mögen sie wohl reden, wenn sie sich mit der verlangten „Wärme“ der Aufgabe hingeben, welche ihnen der Herr Seinepräfekt anvertraut? ... Sind diese Herren Anhänger der repräsentativen Regierung, oder schwimmen sie im vollen Strome der Demokratie oder des Militarismus? ... Alle sind Philosophen; doch wieviele unter ihnen sind Gelehrte? ... Wieviele unter ihnen schreiben Gesangspossen? ... Wieviele haben den Pinsel geführt, ehe sie zum Besen greifen mußten? ... Wieviele waren Vernets Schüler, bevor sie für Charlet ein Modell abgaben? ... Wieviele haben in der Akademie der schönen Künste den Rompreis erhalten? ... Ich würde nicht fertig, wollte ich alle Fragen aufzählen, welche dieser Lichtdruck anregt. Es sind Fragen der Menschlichkeit, Fragen der Gesundheits- und Straßenpflege, Fragen der Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit, Fragen der Philosophie, Anatomie und Chemie, Fragen der Literatur und Malerei, Fragen der Ernährung und Entleerung, Fragen, die sich um Kunst und Geschmack, um Gosse und Galgen drehen! ...

Aber wie? Was ist die Veranlassung, frage ich mich, zu diesem

---

[1] Hügel bei Paris, auf welchem ein berühmter Galgen aus dem 13. Jahrhundert stand. (Anm. d. Übers.)

Erguß über die Herren Straßenkehrer? Was habe ich mit ihnen gemein? Allerdings habe ich den Rompreis erhalten, ich habe manchmal einen geschwollenen Backen; es fehlt mir nicht an Ursachen zur Trübsal; ich bin ein großer Philosoph; aber der Herr Seinepräfekt würde sich wohl hüten, mir die geringsten städtischen Funktionen anzuvertrauen; und ich habe in meinem Leben keinen Pinsel angerührt; allenfalls kann ich mit einer Feder umgehen; ich schrieb nie eine Gesangsposse; ich wäre nicht imstande, auch nur eine komische Oper zu verfertigen.

Es ist die „Törin des Hauses“ (so nennt man die Phantasie, die Laune, wenn man sie nicht mit dem wahren Namen bezeichnen will), welche mir diese Elegie eingegeben hat. Und doch habe ich keineswegs Zeit, mich bei solchen literarischen Betrachtungen auszuruhen; es regnet Ströme von komischen Opern, auf dem Boulevard des Italiens, auf dem Boulevard du Temple, in den Salons, überall. Und wir sind Kritiker, wir sind zugleich Richter und Zeugen, obwohl wir nicht haben auf den Koran schwören müssen, die Wahrheit, nichts als die Wahrheit und die ganze Wahrheit zu sprechen. Dies hat man leider versäumt, denn wenn ich einen solchen Schwur getan hätte, würde ich ihn halten. Allerdings kann man ja immer die Wahrheit sprechen, auch ohne geschworen zu haben, daß man sie sprechen würde. Also, da es nun komische Opern regnet, und da wir mit einem Federstumpf bewaffnet sind und in Paris leben, um am lyrischen Gerichtshof den Schreiber zu machen, so wollen wir unsere Pflicht tun, dem edlen Ziele, welches unserem Ehrgeiz winkt, entgegenschreiten, ohne uns zweimal sagen zu lassen: „Immer zu, mein Herr! etwas mehr Wärme!“

O, über die bejammernswerten Kritiker! Für sie gibt es im Winter kein Feuer, im Sommer kein Eis. Immer frieren, immer brennen, immer zuhören, immer über sich ergehen lassen. Und dann, immer den Eiertanz aufführen, zitternd vor Angst, mit dem Fuße des Lobes oder mit dem Fuße des Tadels einige Eier zu zerbrechen, während man Lust hätte, diesen Haufen von Eulen- und Puteneiern mit beiden Füßen zu zertreten. Nachtigalleneier kämen dabei schwerlich in Gefahr, so selten sind sie heute ... Und nicht endlich einmal seine müde Feder an den Weiden des Flusses zu

Babylon aufhängen zu dürfen, um sich am Ufer niederzusetzen und nach Herzenslust zu weinen! . . .

Immer noch Feuilletons! immer noch Opern! immer noch Albums! immer noch Sänger! immer noch Götter! immer noch Menschen! Seit dem vorigen Jahre hat die Erde eine Strecke von etwa sechzig Millionen Meilen um die Sonne zurückgelegt. Sie ist fortgegangen und zurückgekehrt (nach den Aussagen der Akademie der Wissenschaften). Und wozu hat sie sich so viel Bewegung gemacht? Wozu einen so großen Umkreis durchlaufen? Was hat sie damit erreicht? . . . Ich möchte wohl wissen, welche Gedanken hausen in dieser großen Kugel, in diesem großen Kopf, dessen Bewohner wir sind; denn das Vorhandensein solcher Gedanken zu bezweifeln, werde ich mir gewiß nicht erlauben; soweit geht mein Pyrrhonismus nicht; es wäre dies ebenso lächerlich, als wenn ein Bewohner des berühmten Mathematikers, Herrn X**, an der Denkfähigkeit seines Meisters zweifeln wollte. Ja, wirklich, ich wäre neugierig zu erfahren, was dieser große Kopf denkt über unsere kleinen Evolutionen, großen Revolutionen, neuen Religionen, unseren Krieg im Orient, unseren Frieden im Okzident, unsere chinesische Umwälzung, unseren japanischen Stolz, unsere Minen in Australien und Kalifornien, unsere englische Industrie, unsere französische Fröhlichkeit, unsere deutsche Philosophie, unser flämisches Bier, unsere italienische Musik, unsere österreichische Diplomatie, unseren Groß-Mogul und unsere spanischen Stiere, und vor allem über unsere Pariser Theater, über welche ich um jeden Preis reden muß. Das heißt, wohlverstanden, es liegt mir nur daran, die Ansichten der Erde über diejenigen unserer Theater zu wissen, in welchen man angeblich singt; ja, obgleich wir deren, wohl gezählt, fünf besitzen, interessiert mich unmittelbar nur ihre Meinung über drei von ihnen. Von diesen dreien heißt das erste »Académie impériale de Musique«, das zweite führt den Namen »Opéra-Comique« und das dritte den Titel »Théâtre-Lyrique«. Daraus folgt, daß das „Lyrische Theater" nicht komisch, die „Komische Oper" nicht akademisch und das „Akademische Theater" nicht lyrisch ist. Nun sehe man zu, wo das lyrische Element geblieben sein mag! . . .

Ich könnte also, wie so viele andere, den Erdgeist über diese ernsten Fragen konsultieren: und die Erde würde mir sicherlich antworten, ebensogut wie sie denjenigen geantwortet hat, welche in letzter Zeit kühn genug waren, sie zu befragen. Aber ich bin wirklich zu zartfühlend, um die Zahl der Zudringlichen zu vermehren und die Erde wieder zu belästigen, um so mehr, als sie in der Laune, in welcher wir sie jetzt sehen, mir ganz verkehrte Antworten geben könnte. Sie wäre imstande, zu behaupten, das akademische Theater sei komisch, das komische lyrisch und das lyrische akademisch. Man stelle sich vor, welche Umwälzung derartige Orakel in den Gedanken des Publikums (des Publikums, welches Gedanken hat) hervorbringen würden!

Wie dem auch sei, wir zählen in Paris nicht weniger als drei Theater, über welche ich, wie gesagt, um jeden Preis reden muß.

O! über die bejammernswerten Kritiker! Für sie gibt es im Winter kein Feuer, im Sommer kein Eis. Immer frieren, immer brennen. Immer zuhören, immer über sich ergehen lassen. Und dann immer den Eiertanz aufführen, zitternd vor Angst, mit dem Fuße des Lobes oder mit dem Fuße des Tadels einige Eier zu zerbrechen, während man Lust hätte, diesen Haufen von Eulen- und Puteneiern mit beiden Füßen zu zertreten. Nachtigalleneier kämen dabei schwerlich in Gefahr, so selten sind sie heute ... Und nicht endlich einmal seine müde Feder an den Weiden des Flusses zu Babylon aufhängen zu dürfen, um sich am Ufer niederzusetzen und nach Herzenslust zu weinen! ...

Wenn ich daran denke, daß heute, am 3. Juni, der Befehlshaber Page sehr wahrscheinlich in die Bucht von Papeiti einfährt! daß die Kanonen seiner Schiffe die Küste von Tahiti begrüßen, und daß diese ihnen mit tausend Wohlgerüchen das Freudengeschrei der schönen Inselbewohnerinnen zurücksendet, welche zum Strande geeilt sind! Ich sehe ihn von hier, mit seiner hohen Gestalt, seinem edlen, von der indischen Sonne gebräunten Gesicht. Er betrachtet mit seinem Fernrohr die Wipfel der Kokosnußbäume und das Haus des Lotsen Henry, welches am Eingang der Straße von Matavahi steht ... Er wundert sich, daß man seine Salutschüsse nicht erwidert ... Aber da eilen schon links und rechts von

Moerenhouts Haus die Kanoniere herbei; sie dringen in die beiden Forts. Überall Feuer. Hurra! es ist Frankreich! es ist das neue Haupt des Protektorats! Noch eine Salve! Hurra! Hurra! — Und da entvölkern sich die Kasernen, die französischen Offiziere stürzen eilig aus dem Kaffeehaus, und Herr Giraud erscheint auf der Schwelle seiner Hütte, und alle zusammen biegen in die Rue Louis-Philippe ein und gehen auf das Haus des Hafenkapitäns zu. Und wohin wollen jene reizenden Geschöpfe, die aus einem Zitronenwäldchen herauskommen und im Gehen rasch aus Blättern und Blumen des Hibiskus Kränze flechten? Es sind zwei Ehrendamen der Königin Pomare. Beim Ertönen der Kanonen haben sie ihre Kartenpartie, welche sie während der Siesta ihrer Majestät in einem Winkel der königlichen Hütte angefangen hatten, plötzlich unterbrochen. Sie werfen scheue Blicke nach der protestantischen Kirche. Keine ehrwürdigen Väter! Keine Pritchards[1]! Man wird es nicht erfahren! Sie vollenden ihre Toilette, indem sie den Maro zur Erde gleiten lassen, jene überflüssige, von den anglikanischen Aposteln ihrer Scham auferlegte Tunika. Ihre schöne Stirn ist bekränzt, ihr prächtiges Haar mit Girlanden geschmückt; sie sind mit allen ihren ozeanischen Reizen angetan; jede von ihnen gleicht einer in die Flut steigenden Venus. Mit dem Rufe: „O Pagé! O Pagé! (das ist Page! das ist Page!)" durchschneiden sie sirenengleich die harmlosen Wellen der Bucht. Sie nähern sich dem französischen Schiffe und erheben, mit der linken Hand schwimmend, die rechte zum freundlichen Gruße; und mit süßer Stimme rufen sie der Mannschaft wiederholte ioreana (guten Tag!) zu. Ein Seekadett stößt bei diesem Anblick einen Schrei der . . . der Bewunderung aus und nimmt einen Anlauf gegen die Nereiden hin. Ein Blick des Kommandanten bannt ihn auf seinen Posten, schweigend, unbeweglich, doch bebend. Page, der die Kanake-Sprache zwanglos wie ein Eingeborener beherrscht, schreit den beiden zwanglosen Eingeborenen zu, indem er auf die Brücke seines Schiffes deutet: »Tabu, tabu!« (verboten, untersagt). Sie machen im Schwimmen Halt; ihr Busen, der an eine antike Statue erinnert, taucht über dem Wasser auf;

---

[1] Vgl. S. 45 Anm. 5. (Anm. d. Übers.)

sie falten die Hände, mit einem Lächeln, welchem der heilige Antonius unterlegen wäre. Der Kommandant aber läßt sich nicht beirren und wiederholt sein grausames: »Tabu!« Mit einem letzten sehnsuchtsvollen »ioreana« werfen sie ihm eine Blume zu und schwimmen gegen das Land zurück. Die Mannschaft soll erst nach zwei Stunden landen. Währenddessen sitzt Page am Steuerbord, versunken in den wundervollen Anblick des irdischen Paradieses, in welchem er mehrere Jahre leben und herrschen wird, atmet mit Wonne die laue Luft ein, die ihm von dort entgegenströmt, trinkt eine frische Kokosnuß aus und spricht zu sich: „Wenn ich bedenke, daß es jetzt in Paris, bei einer Hitze von 35 Grad, Leute gibt, welche in die Opéra-Comique eintreten und dort bis morgens ein Uhr eingepfercht bleiben werden, um zu erfahren, ob Pierrot Pierrette heiraten wird, um zu hören, wie diese beiden kleinen Simpel ihre Liebesgeschichte mit Begleitung der großen Trommel hinausschreien, und auch, um am übernächsten Tage die Leser einer Zeitung mit den Schwierigkeiten bekannt machen zu können, welche Pierrette zu überwinden hatte, um ihren Pierrot zu heiraten! Welch verstockte Anhänger der Sklaverei sind doch diese Herausgeber von Zeitungen!"

Ja, wenn ich bedenke, daß man viertausend Meilen weit von uns, bei unseren Antipoden, diese geistreiche Betrachtung anstellen kann! in einem Land, welches in der Zivilisation so weit voran ist, daß es Theater und Feuilletons entbehren kann; wo man so frei atmet; wo die jungen Schönen so elegante Kostüme tragen (auf dem Kopfe); wo eine Königin schlafen kann; da fühle ich, wie ich purpurrot werde vor Scham darüber, daß ich unter einem jener kindischen Völker lebe, welche von den Gelehrten Polynesiens nicht einmal eines Besuches würdig erachtet werden ...

O, über die bejammernswerten Kritiker! Für sie gibt es im Winter kein Feuer, im Sommer kein Eis. Immer frieren, immer brennen. Immer zuhören, immer über sich ergehen lassen. Und dann, immer den Eiertanz aufführen, zitternd vor Angst, mit dem Fuße des Lobes oder mit dem Fuße des Tadels einige Eier zu zerbrechen, während man Lust hätte, diesen Haufen von Eulen- und Puteneiern mit beiden Füßen zu zertreten. Nachtigalleneier

kämen dabei schwerlich in Gefahr, so selten sind sie heute . . . Und nicht endlich einmal seine müde Feder an den Weiden des Flusses zu Babylon aufhängen zu dürfen, um sich am Ufer niederzusetzen und nach Herzenslust zu weinen! . . .

Diese armen Leute müssen, besonders in Paris, Qualen ausstehen, welche ihnen niemand anrechnet, und welche, wenn sie bekannt wären, genügen würden, die härtesten Herzen zu rühren. Allein diese Leute wünschen nicht, bemitleidet zu werden, und schweigen; manchmal lächeln sie sogar; man sieht sie mit ziemlich ruhigem Aussehen kommen und gehen, besonders zu gewissen Zeiten des Jahres, während welcher man ihnen auf ihr Ehrenwort hin die Freiheit gibt. Wenn dann die Stunde gekommen ist, Mut zu fassen, schreiten sie auf die Schauplätze ihrer Qual mit gleichem Stoizismus zu wie Regulus, als er nach Karthago zurückkehrte.

Und es bemerkt niemand, was darin an wirklicher Größe liegt. Ja, noch mehr, wenn einige von ihnen, die von schwächerer Natur sind als die übrigen, so sehr von dem Durst nach dem Schönen oder wenigstens nach dem Vernünftigen gequält werden, daß ihr leidendes Aussehen, ihr gesenkter Kopf, ihr matter Blick die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden auf sich lenkt, so fügt man dem Schimpf die Ironie hinzu, reicht ihnen am Ende eines Spießes einen mit Essig und Galle getränkten Schwamm und lacht. Und sie ergeben sich darein. Es gibt aber auch heftige Menschen unter ihnen; und ich wundere mich, daß diese in ihrer Wut noch keine Katastrophe herbeigeführt haben.

Andere allerdings suchen sich durch die Flucht zu retten. Dieses alte Mittel ist noch immer wirksam. Ich muß sogar gestehen, daß ich selbst die Feigheit hatte, es kürzlich anzuwenden. Man hatte irgend eine Exekution angekündigt; die Henker von Paris und ihre Gehilfen waren schon zusammengerufen. Ich erhalte einen Brief, der mir Tag und Stunde anzeigt. Hier galt kein Zögern. Ich laufe nach dem Bahnhof der Linie Paris-Rouen und fahre nach Motteville ab. Dort angekommen, nehme ich einen Wagen und lasse mich nach einem kleinen, unbekannten Hafen des Ozeans fahren, in welchem man so ziemlich vor Entdeckung sicher ist. Genaue Erkundigungen hatten mir die Hoffnung gegeben, dort Frieden zu

finden; den Frieden, diese himmlische Gabe, welche man in Paris beim besten Willen nicht findet. Saint-Valery-en-Caux ist in der Tat ein reizender Ort, nahe am Meeresstrande, in einem kleinen Tal verborgen; est in secessu locus. Dort ist man weder den Drehorgeln noch den Klavierprüfungen ausgesetzt; dort ist noch kein Opernhaus eröffnet worden; und wenn man eines eröffnet hätte, so wäre es schon wieder geschlossen.

Die Badedirektion ist bescheiden und gibt keine Konzerte; die Badegäste machen keine Musik; eine der beiden Kirchen hat keinen Organisten, die andere keine Orgel. Der Schulmeister könnte allerdings in die Versuchung kommen, das Volk zu demoralisieren, durch Unterricht in der Kunst, welche man in Paris Gesang nennt; er findet aber keine Schüler; die Fischer, welche auf diese Weise demoralisiert werden könnten, haben nicht genug, um den Magister zu bezahlen. Man sieht dort Männer und Frauen Seile spinnen, aber niemand spinnt Töne aus. Nur zwischen sieben und acht Uhr morgens hört man hier und da Lieder singen; es sind die jungen Mädchen, deren Beschäftigung darin besteht, Schleppnetze und Wurfgarne zu knüpfen; die Stimmen dieser unschuldigen Kinder sind überdies ebenso dünn wie die Fäden ihrer Netze. Es gibt dort keine Nationalgarde, daher auch keine zusammengewürfelte Militärkapelle; als einziges Geräusch ertönen die Hammerschläge der Kalfaterer, welche Schiffsrumpfe ausbessern. Es gibt dort eine Leihbibliothek, hinter deren Fensterscheiben man aber keine Lieder und Polkas mit Bildnissen und Lithographien erblickt. Man ist vor Dilettantenquartetten sicher und auch vor Subskriptionen, durch welche ein Virtuose dem Unheil entrissen werden soll, dem Vaterland in nützlicher Weise zu dienen. In diesem Lande haben alle Männer das Alter der Militärpflicht überschritten, und kein Kind hat es noch erreicht.

Kurz, es ist für die Kritiker ein Eldorado, eine Insel Tahiti auf dem Festlande, mit nur einer Seite am Meere gelegen; zwar fehlen die entzückenden Frauen von Tahiti, aber auch die protestantischen Pfarrer, der näselnde Kirchengesang, die dicke Königin Pomare, die in ihrer Hütte immer dicker wird, und die französische Zeitung; es wird nämlich auf Tahiti eine Zeitung in französischer Sprache

gedruckt, was man in Saint-Valery wohlweislich bleiben läßt. Durch solche Auskunft beruhigt, steige ich aus dem Omnibus (ich muß noch erwähnen, daß der Kondukteur dieses Omnibus, welcher die braven Leute von Motteville nach Saint-Valery zu befördern hat, nicht trompetet wie seine Kollegen von Marseille; auch nicht jenes abscheuliche kleine Horn bläst, welches den Belgiern auf der Eisenbahn dazu dient, die Reisenden umzubringen). Ich steige also unversehrt und beinahe fröhlich aus meinem Fuhrwerk aus und erklimme eilig eine der Klippen, welche sich zu beiden Seiten des Marktfleckens senkrecht erheben. Von der Höhe dieses strahlenden Beobachtungspunktes rufe ich der See zu, welche dreihundert Fuß unter mir in gleichförmiger Wiederholung ihren ewigen Hymnus singt: „Sei gegrüßt, du gewaltige!" Ich verneige mich vor der untergehenden Sonne, die in einem wunderbaren Palast von rosigen, goldschimmernden Wolken ihr abendliches decrescendo ausführt: „Seid gegrüßt, Majestät!" Ein köstlicher Wind eilt von den Felsen her und heißt mich willkommen; ich empfange ihn mit einem Seufzer der Seligkeit und sage: „Sei gegrüßt, du Loser!"; ich werfe mich in das lockende, weiche Grün des Berges und feiere eine wirkliche Orgie von reiner Luft, Harmonie und Licht.

Ich hätte vieles über diesen Ausflug in die Normandie zu erzählen. Ich will mich damit begnügen, den Schiffbruch eines kleinen Luggers zu berichten, welcher von einem Klarinettisten aus Rouen befehligt wurde und zwei Meilen von dem Hafen Saint-Valery scheiterte. Ein erstaunliches Ereignis! denn wer könnte besser dazu geeignet sein, ein Schiff zu lenken, als ein Klarinettist? Früher bestand man darauf, Seeleute mit dieser Aufgabe zu betrauen; aber schließlich hat man alle Gefahren jener alten Gewohnheit erkannt. Das ist begreiflich; ein Seemann, ein Mann von Beruf, hat natürlich seine eigenen Ideen, er hat ein System; er führt aus, was ihm nach seinem System gut erscheint, nichts könnte ihn dazu bewegen, in ein Manöver einzuwilligen, welches er für falsch oder unangebracht hält. An seinem Bord muß ihm jeder ohne Murren, ohne Zögern gehorchen; er unterwirft seine ganze Umgebung dem militärischen Despotismus. Das ist unerträglich. Dann sind die Seeleute aufeinander eifersüchtig; wenn

der eine unter gewissen Umständen „weiß“ gesagt hat, so genügt das, damit der andere im gleichen Falle „schwarz“ sagt. Und überdies, haben vielleicht ihre vielgerühmten Spezialkenntnisse, ihre nautische Erfahrung die unzähligen, furchtbaren Katastrophen verhütet? Man ist jetzt noch auf der Suche nach Sir John Franklin, der in den Eismeeren verschollen ist. Und er war doch ein hervorragender Seemann. Und der unglückliche La Peyrouse, der an den Felsen von Vanikoro scheiterte, beherrschte er nicht gründlich Mathematik, Physik, Hydrographie, Geographie, Geologie, Anthropologie, Botanik und den ganzen Plunder, mit welchem die Seeleute im eigentlichen Sinne beharrlich ihr Gehirn vollstopfen? Trotzdem hat er seine beiden Schiffe ihrem Untergange zugeführt. Er hatte ein System, er behauptete, die Höhe der Korallenfelsen, welche in der Inselgruppe der Neuen Hebriden, nahe bei Vanicoro, das Meer versperren, müsse studiert werden; man müsse, vorsichtig fahrend, ihre Lagerung bestimmen, Durchgänge suchen, die Tiefe sondieren, und er scheiterte daran. Was hat ihm also seine Wissenschaft genützt? Ha! man hat recht, den Spezialmenschen, den Systemmenschen zu mißtrauen und sie fernzuhalten.

Noch ein Beispiel: Kolumbus! Hatten Ferdinand und Isabella und ihre gelehrten Räte nicht eine gute Eingebung, als sie sich so hartnäckig weigerten, ihm zwei Karavellen anzuvertrauen, und wäre es nicht weise gewesen, in dieser Weigerung zu beharren? Denn — er hat zwar die Neue Welt entdeckt; wenn er aber nicht mit wahnwitziger Verstocktheit seinen Weg nach Westen fortgesetzt hätte, so würde er nicht vierundzwanzig Stunden vor der Entdeckung von San Salvador schwimmenden, von Menschenhand bearbeiteten Holzstücken begegnet sein; ohne diesen lächerlichen Umstand würde seine Mannschaft nicht aufs neue ein wenig Vertrauen gefaßt haben; er wäre gezwungen gewesen, seine Schande einzustecken, nach Europa zurückzufahren, und hätte sich noch sehr glücklich schätzen dürfen, dorthin zu gelangen. Es war also ein Zufall, welcher diese so sehr berühmte Entdeckung herbeiführte; und jeder andere, welcher, ohne Seemann oder Geologe zu sein, den Gedanken gehabt hätte, in gerader Linie nach Westen zu segeln, wäre ebenso-

gut wie er auf den Archipel von Bahama und infolgedessen auf den amerikanischen Kontinent gestoßen.

Und Cook, der berühmte, erstaunliche Kapitän Cook! Ist er nicht nach Hawai gegangen, um sich dort wie ein Dummkopf von einem Wilden töten zu lassen? Er hat Neu-Kaledonien entdeckt, im Namen Englands davon Besitz genommen, und nun ist es unter französischer Herrschaft. Da hat er seinem Vaterlande einen schönen Dienst erwiesen!

Nein, nein, diese Systemmenschen sind die Plage aller menschlichen Institutionen, nichts ist heute so offenbar. Die kleine Katastrophe von Saint-Valery beweist nichts. Der Klarinettist, welcher den Lugger kommandierte, hatte etwa zehn Damen an Bord und hatte aus Ehrgeiz soviel Segel als möglich beigesetzt, und da ein guter Wind wehte, lief er, ich weiß nicht wieviel Knoten in der Stunde, und auf dem Damm riefen alle Leute: „Da seht einmal, wie rasch jener kleine Lugger dahinfährt!“ Als er aber vor Veule angekommen war und zur Rückkehr wenden wollte, lief er auf, und der arme Lugger schlug um. Zum guten Glück haben die Leute von Veule nicht gezögert, bis an den Gürtel ins Wasser zu steigen, um die zitternden Seefahrerinnen ans Land zu tragen. Der Klarinettist wußte ohne Zweifel nicht, daß man sich bei der Ebbe davor hüten muß, dem Strande von Veule zu nahen, und auch nicht, daß sein Lugger so tief ging. Das ist das Ganze; und die gewandtesten Seeleute, welche, wie er, ohne Kenntnis dieser Umstände mit demselben Lugger zur gleichen Stunde und an den gleichen Punkt der Küste geraten wären, hätten den gleichen Unfall erlebt.

Am Tage nach diesem Unglück, welches, ich wiederhole es, nichts gegen die Befähigung der Klarinettisten zur Lenkung von Schiffen beweist, machte mich ein Brief aus Paris in Saint-Valery ausfindig und teilte mir mit, daß ein neues Stück (ein neues!) soeben in der Opéra-Comique aufgeführt worden sei. Mein Korrespondent fügte hinzu, das Stück sei ziemlich harmlos und ich könne mich ihm ohne große Gefahr aussetzen. Ich kehrte also zurück (es mußte sein!), aber ich habe das Stück nicht gesehen und bin überzeugt, daß man mir dankbar sein wird, wenn ich es nicht

nenne. Bei meiner Rückkehr war das Werk schon wieder in das Nichts verschwunden. Ich habe einige Personen darüber befragt, welche gewöhnlich gut unterrichtet sind; sie wußten nicht, wovon ich sprach. Da soll einer Meisterwerke vollbringen, sich mit Ruhm bedecken, um nach fünf oder sechs Tagen ... O Paris! Stadt der Gleichgültigkeit in Sachen der komischen Oper! Welch ein Abgrund ist dein Vergessen!

Trotzdem bin ich zurückgekehrt; trotzdem habe ich die hohen Klippen, das weite Meer, die strahlenden Horizonte, die köstliche Muße, den süßen Frieden vertauscht mit der flachen, kotigen, geschäftigen Stadt! und habe dort die Kelle des Lobes wieder zur Hand genommen; ich lobe wieder wie vorher! noch mehr als vorher!

O! über die bejammernswerten Kritiker! Für sie gibt es im Winter kein Feuer, im Sommer kein Eis. Immer frieren, immer brennen. Immer zuhören, immer über sich ergehen lassen. Und dann immer den Eiertanz aufführen, zitternd vor Angst, mit dem Fuße des Lobes oder mit dem Fuße des Tadels einige Eier zu zerbrechen, während man Lust hätte, diesen Haufen von Eulen- und Puteneiern mit beiden Füßen zu zertreten. Nachtigalleneier kämen dabei schwerlich in Gefahr, so selten sind sie heute! ... Und nicht endlich einmal seine müde Feder an den Weiden des Flusses zu Babylon aufhängen zu dürfen, um sich am Ufer niederzusetzen und nach Herzenslust zu weinen! ...

Die Deutschen bezeichnen mit dem Namen „Rezensent" diejenigen Journalisten, deren Aufgabe darin besteht, einen periodischen Bericht über die Theaterereignisse abzustatten, sowie auch jene, welche die neuen Werke der Literatur zu analysieren haben. Wenn unser Ausdruck „Kritiker" sich besser als die deutsche Bezeichnung für die Schriftsteller eignet, welche mit dem zweiten Teil der Aufgabe betraut sind, so muß man zugeben, daß der bescheidene Titel eines „Rezensenten" so manchen braven Leuten besser ansteht, welche zu der kalten, undankbaren und nur allzuoft erniedrigenden Arbeit verurteilt sind, die den ersten Teil ausmacht. Wer, außer jenen Unglücklichen selbst, kann wissen, welch schneidenden Schmerz ihnen die Erfüllung dieser Pflicht manchmal verur-

sacht, welchen allumfassenden, tiefen Ekel, welchen schaudernden Widerwillen und verhaltenen Zorn, der nicht zum Ausbruch kommen darf? ... Wieviel Kraft wird dabei vergeudet! wieviel Zeit verschwendet! wieviele Gedanken werden erstickt! wieviele Dampfmaschinen, mächtig genug, die Alpen zu durchbohren, werden hier zum Treiben eines Mühlrades verwendet!

O über diese traurigen Rezensenten, diese unnützen, so oft selbst rezensierten Zensoren! wann werden sie ...

(Hier wird Jeremias von einem vernünftigen Menschen unterbrochen):

„Raka! Raka! Raka! Willst du deine Leier wieder anfangen und uns in einer fünfzigsten Strophe sagen, du möchtest deine Feder an den Weiden des Flusses zu Babylon aufhängen, dich am Ufer niedersetzen und weinen? ...

Weißt du wohl, daß deine Beschuldigungen und Klagen ganz und gar unerträglich sind? ... Wer zum Teufel bringt dich in diesen Zustand der Verzweiflung? Wenn dir der Dampf zu Kopfe steigt, wende Duschen an; wenn du in dir jene gigantische Kraft eines Bergdurchbohrers fühlst, bei Gott! so lasse ihr nach Belieben freien Lauf; durchbohre die Alpen, den Apennin, den Berg Ararat oder sogar den Hügel von Montmartre, wenn dein Bedürfnis zu durchbohren so groß ist, aber durchbohre uns nicht das Trommelfell mit deinem Geschrei, wie ein Adler im Käfig! Es sind genug andere da, die besser befähigt sind als du, und deren heißester Wunsch es wäre, dein Mühlrad zu treiben."

(Jeremias): „Wer seinem Bruder sagt: ‚Raka', der hat das ewige Feuer verdient. Aber du hast recht, siebenmal recht, du vernünftiger Mensch; die Augen meines Geistes schielten, du bist das Ereignis, das mich zur Einsicht bringt, und nun bin ich wieder der alte."

Ein musterhafter Kritiker.

Einer unserer Kollegen vom Feuilleton hatte das Prinzip, daß ein Kritiker, welcher streng gerecht sein will, die Stücke niemals sehen solle, über die er eine Kritik zu schreiben hat, um sich, wie er sagte, nicht von dem Spiele der Darsteller beeinflussen zu lassen. Dieser Einfluß macht sich in der Tat auf dreierlei Weise geltend: Er kann die Wirkung haben, daß eine häßliche, platte Sache schön oder wenigstens angenehm erscheint; oder daß der entgegengesetzte Eindruck hervorgebracht, das heißt, daß der Charakter eines Werkes bis zur Widerwärtigkeit entstellt wird, obgleich es in Wirklichkeit edel und voll Grazie ist; oder schließlich, daß von dem Gesamteindruck und den Einzelheiten des Werkes nichts mehr durchblickt, daß alles verwischt, unfaßbar oder unverständlich wird. Was aber der Lehre unseres Kollegen eine große Originalität verlieh, war, daß er die Stücke, welche er zu besprechen hatte, auch nicht las; erstens weil die neuen Stücke im allgemeinen nicht gedruckt sind, dann auch, weil er von dem guten oder schlechten Stile des Autors nicht beeinflußt werden wollte. Diese vollkommene Unbestechlichkeit nötigte ihn, über Stücke, welche er weder gesehen noch gelesen hatte, unglaubliche Berichte zu erfinden und sehr eigentümliche Ansichten zu äußern über Musik, welche er nicht gehört hatte.

Ich habe oft bedauert, daß ich es nicht fertig bringe, eine so schöne Theorie praktisch zu verwerten; denn der geringschätzige Leser, welcher, nachdem er einen Blick auf die ersten Zeilen eines Feuilletons geworfen hat, die Zeitung sinken läßt, um an etwas ganz anderes zu denken, kann sich nicht vorstellen, wieviel Mühe es macht, eine so große Anzahl von neuen Opern anzuhören, und welches Vergnügen es für den Kritiker wäre, sie nicht ansehen zu müssen. Zudem hätte dieser, indem er kritisierte, was ihm unbekannt wäre, eine Gelegenheit, originell zu sein, ja, er könnte sogar, ohne es zu ahnen, und infolgedessen ohne Parteilichkeit, den Autoren dadurch nützlich werden, daß er irgend etwas erfände, was dem Leser den Wunsch geben würde, das neue Stück zu sehen. Wenn man dagegen, wie es allgemein geschieht, das alte Verfahren an-

wendet, wenn man die Stücke, über welche man das Publikum unterhalten soll, anhört und nach bestem Vermögen studiert, ist man gezwungen, ungefähr immer dasselbe zu sagen, da es sich im Grunde genommen immer ungefähr um dasselbe handelt; und so bringt man, ohne es zu wollen, vielen neuen Werken bedeutenden Schaden; denn wie sollte das Publikum hingehen und sie sich ansehen, wenn man ihm wirklich und deutlich gesagt hat, was daran ist!

Der dramatische Ausdruck.

Die Komponisten von komischen Opern haben dem Teufel von jeher eine hohe Achtung und große Verehrung bewiesen. Die Kritiker sind ihnen in dieser Beziehung sehr unähnlich, und ihre Unehrerbietigkeit dem Teufel gegenüber geht sehr oft so weit (nicht wahr, liebe Kollegen?), daß sie ihn beim Schwanz ziehen.[1]

Die Opéra-Comique, das muß man wissen und sich vor Augen halten, hat eine Menge Werke geschaffen und in die Welt gesetzt, deren Held der Teufel ist: „Der Hausteufel", „Der Teufel als Page", „Der hinkende Teufel", „Der rosige Teufel", „Der verliebte Teufel", „Der Teufel in Sevilla", „Des Teufels Anteil", „Der Teufel in der Schule", „Des Teufels Braut".[2]

Hole mich der Teufel! (dies sind jetzt meine Worte; man könnte

---

[1] Die französische Redensart: »tirer le diable par la queue«, welche hier wörtlich wiedergegeben ist, bedeutet so viel als: „sich mühsam durchs Leben schlagen. (Anm. d. Übers.)

[2] le Diable à quatre, Ballett, Musik von Adam (1845)
le Diable page.
le Diable boiteux, Ballett, Musik von Gide (1836)
le Diable couleur de rose, komische Oper von Gaveaux
le Diable amoureux, Ballett, Musik von Benoist und Reber (1840)
le Diable à Séville, komische Oper von Gomis (1831)
la Part du Diable, komische Oper von Auber (1843)
le Diable à l'école, komische Oper von Boulanger (1842)
la Fiancée du Diable, komische Oper von Massé (1854).
(Anm. d. Übers.)

sonst auch diesen Ausruf noch für den Titel einer komischen Oper halten.) Im Jahre 1830 hatte die Opéra-Comique beinahe die Oper „Robert der Teufel“ erwischt, welche ihr in der Tat zugedacht war; Herr Véron aber, ein schlauer Pariser Bürger, der den Teufel im Leibe hat, ließ sich mit dämonischer Arglist von einem Minister dazu zwingen, das größte Tor des Opernhauses dem größten Teufel, der je aus der Hölle entkommen ist, zu öffnen, weil er in seinem Herzen bedachte, daß die Opéra-Comique schon zu jener Zeit eine recht ansehnliche Sammlung von Teufeln in allen Farben besaß, während das Opernhaus erst bei den «blue devils»[1] angelangt war.

Nun, diese unersättliche Opéra-Comique hat sich nie darüber trösten können, daß ihr „Robert der Teufel“ entgangen war, und während einer langen Zeit schwiegen beharrlich in ihrer Grotte die Gesänge. Mit nichts hatte sie Erfolg; sie machte verteufelte Anstrengungen, um das Publikum heranzuziehen; aber das Publikum floh wie vor dem Teufel. Sie engagierte junge Schauspielerinnen, machte Bestellungen bei jungen Autoren, aber ach! all diese junge Schönheit war nur eine Teufelsgabe; sie alterte in sehr kurzer Zeit, während Robert der Teufel in ganz Europa ein teuflisches Aufsehen erregte und dreimal in der Woche eine höllische Menschenmenge in den Schlund der „Grand-Opéra“ hineinstürzte.

Folgende Anekdote zeigt, mit welcher Achtung und religiösen Furcht die Darsteller der Opéra-Comique den Namen des bösen Geistes aussprechen. Eines Tages (ja, es war am lichten Tage) hatte einer von ihnen bei einer traurig-feierlichen Zeremonie eine Lobrede zu halten über einen talentvollen Komponisten, welcher kürzlich der Kunst entrissen worden war.

Er las seine Grabrede mit ziemlich natürlichem und schicklichem Ausdruck vor, solange es sich darin um menschliche und oberweltliche Dinge handelte. Als er aber an die Aufzählung der Werke des Komponisten kam und den Geist der Finsternis nennen mußte,

[1] Wörtlich: „Blaue Teufel“, englischer Ausdruck für „trübsinnige Phantasien“. (Anm. d. Übers.)

dessen Namen einem jener Werke als Titel dient, da konnte man in Zügen und Stimme des Redners eine eigentümliche, wunderbare Wandlung wahrnehmen. Sein Gesicht verfinsterte sich, seine Augenbrauen zogen sich zusammen, sein Blick wurde düster, er machte mit der Hand eine Teufelsklaue, deutete nach unten und sprach in rauhem, hohlem Ton die letzten sieben Silben des folgenden Satzes schaudernd aus: „Nach seiner Ankunft in Paris debütierte Gomis in der Opéra-Comique mit dem Werke: „Der Teufel in Sevilla“.“ Ich füge nichts hinzu, meine These ist verteidigt. Hübsch, nicht wahr? . . .

Erfolg eines Miserere.

Man schreibt aus Neapel: „Am 27. März wurde in der St. Peterskirche ein Miserere von Mercadante in Gegenwart Seiner Eminenz des Kardinal-Bischofs und seines Gefolges, welchem sich die Professoren des Konservatoriums angeschlossen hatten, gesungen. Die Aufführung war sehr schön, und Seine Eminenz haben wiederholt geruht, ihre Befriedigung darüber zu äußern. Die Komposition enthält Schönheiten ersten Ranges. Die Anwesenden verlangten die Wiederholung des Redde mihi und des Benigne fac, Domine.“

Das Publikum hat wohl: „noch einmal!“, »da capo!« gerufen, wie unsere Klaqueure bei den Erstaufführungen theatralischer Werke? . . . Das ist ein eigentümliches Vorkommnis. Da soll sich noch einer beklagen über unsere Konzerte in der Maiandacht, über das erste Auftreten unserer jungen Sängerinnen in den Kirchen von Paris! . . . Was! Ihr unglücklichen katholischen Kritiker, ihr seid von eurem Antipatriotismus geblendet; ihr seht nicht, daß wir kleine Heilige sind!

Die „Saison“. — Klub der „Schrecken“.

Es gibt eine Zeit im Jahre, wo man in den Großstädten, und besonders in Paris und London, viele Musik jeder Art macht, wo

die Straßenecken mit Konzertanzeigen bedeckt sind, wo die fremden Virtuosen aus allen Ecken und Enden Europas herbeiströmen, um mit den Virtuosen des Landes und miteinander in die Schranken zu treten und sich wie streitende Parteien auf das arme Publikum zu werfen, dem sie seine Stimme mit Gewalt abringen, ja wohl gar abkaufen möchten, einmal um sie für sich zu gewinnen, und dann, um sie ihren Rivalen zu entreißen. Doch sind, wie die Zeugen, auch die Zuhörer teuer und nicht für jeden zu haben.

Diese schreckliche Zeit heißt in der musikalischen Kunstsprache die „Saison".

Die „Saison"! dieses Wort erklärt und rechtfertigt allerlei Dinge, welche ich gern als fabelhaft bezeichnen möchte, die aber nur zu wahr sind.

Da sehen sich die Kritiker von Leuten angefallen, welche es sehr eilig haben, da sie von sehr weit herkommen, um in der Großstadt ihren Ruf zu begründen, und zwar schnell zu begründen, und welche die Bestechung mit allen Mitteln, sogar mit holländischen Käsen versuchen.

Wir sind in der „Saison"!

Man gibt täglich und zur gleichen Stunde fünf bis sechs Konzerte, und die Veranstalter dieser Feste finden es sehr unpassend, daß die armen Kritiker sich bei einigen durch ihre Abwesenheit bemerkbar machen! Sie schreiben dann den Abwesenden sehr eigentümliche Briefe voll Bitterkeit und Entrüstung.

Wir sind in der „Saison"!

In unglaublicher Menge kommen Leute, welche in ihrem Orte für talentvoll gelten, und erhalten so den Beweis, daß sie es außerhalb ihres Ortes nicht sind, oder daß ihr Talent nur dazu dient, das ernste Publikum frivol und das frivole Publikum ernst zu stimmen.

Wir sind in der „Saison"!

Unter dieser großen Anzahl von Musikern und Musikerinnen, welche einander auf die Fersen treten, sich mit den Ellbogen stoßen, manchmal ihre Nebenbuhler tückisch bei den Beinen fassen, um sie zu Falle zu bringen, bemerkt man glücklicherweise doch einige Talente von hohem Wuchs, welche über das Volk der Mittelmäßig-

keiten emporragen wie Palmenbäume über die tropischen Wälder. Dank diesen seltenen Künstlern kann man ab und zu sehr schöne Dinge hören und sich über alles Abscheuliche trösten, das man über sich ergehen lassen muß.

Wir sind in der „Saison"!

Ist aber diese Zeit des Jahres vorüber, und man sucht nach langer Enthaltung seinen heißen Durst in einem Becher voll reiner Harmonie zu löschen — unmöglich!

Wir sind nicht in der „Saison"!

Man spricht uns von einem Sänger, seine Stimme und seine Methode werden gerühmt; wir gehen hin, um ihn zu hören. Er hat weder Stimme noch Methode.

Wir sind nicht in der „Saison"!

Ein Violinist, welchem ein gewisser Ruf vorangeht, kommt an. Er gibt sich, wie üblich, als Paganinis Schüler aus; man sagt, er spiele zweistimmig auf einer Saite, und, was noch mehr bedeutet, sein Ton sei immer rein und seine Geige singe wie ein Schwan vom Eridanus. Wir gehen voll Freude in sein Konzert. Wir finden den Saal leer; ein schlechtes Piano ersetzt für die Begleitungen das Orchester; der Herr ist nicht einmal imstande, auf seinen vier Saiten eine einzige Stimme durchzuführen, er spielt falsch wie ein Chinese und singt wie ein schwarzer australischer Schwan.

Wir sind nicht in der „Saison".

Zur Zeit der langen Abende auf den Landsitzen (für die Engländer im Winter, für die Franzosen im Sommer) wird plötzlich eine festliche Aufführung angekündigt, welche in einer Nachbarstadt mit großem Aufwand vorbereitet wird. Die musikliebende Gesellschaft, welche für die großen Meisterwerke leidenschaftlich begeistert ist und sich mit Privatgesang und Klavier nicht begnügen kann, spitzt bei dieser Nachricht die Ohren. Man läßt sich sofort durch einen Boten Plätze reservieren; am bestimmten Tage eilt man hin. Zwar ist der Festsaal besetzt, aber mit was für Zuhörern! . . . Das Orchester besteht aus zehn bis zwölf Künstlern und dreißig Tanzbodenmusikern; der Chor wurde aus den Wäscherinnen des Ortes und den Soldaten der Garnison rekrutiert. Man verhunzt

eine Beethovensche Symphonie, man brüllt ein Oratorium von Mendelssohn. Und wer sich beklagen wollte, würde schlecht ankommen.

Wir sind nicht in der „Saison“.

Ausnahmsweise wird in der Großstadt das neue Werk eines im Dienste der Musik ergrauten Meisters angekündigt; es soll von einer Primadonna gesungen werden, deren schon seit langer Zeit allbekannter Name einen guten Klang bewahrt hat. Ach! die Musik des neuen Werkes ist farblos, und die Stimme der Sängerin hat nicht das gleiche Glück gehabt wie ihr Name.

Wir sind nicht mehr in der „Saison“.

Wie wenige Länder mit „Saison“ können wir aufzählen!

Kennen Sie das Land, wo die Zitronen blühen? Dies Land hat seit langer Zeit keine „Saison“ mehr.

Wenn Sie in der iberischen Ebene gelebt haben, müssen Sie wissen, daß es dort noch keine „Saison“ gibt.

Was die traurigen Gegenden betrifft, in welchen nur Tannen, Birken und Schneeglöckchen gedeihen, so haben sie wohl von Zeit zu Zeit eine „Saison“; diese wird aber wie die Polarnacht nur durch ein Licht erhellt. Wir wollen hoffen, daß sie, wenn ihnen endlich die Sonne scheinen wird, eine sechsmonatige „Saison“ haben werden, um die versäumte Zeit einzuholen.

Undenkbar aber ist eine „Saison“ in jenen fernen Ländern, wo alles Geschäft ist, wo alle geschäftig sind, wo alles wimmelt, alles scharrt, wo der überlegende Denker für einen Idioten gilt, wo der träumende Dichter ein Faulenzer, ein Galgenstrick ist, wo das starr auf die Erde gerichtete Auge durch nichts gezwungen werden kann, auch nur einen Blick gen Himmel zu richten. Diese Länder sind die Lemnos der modernen Zyklopen, deren Mission zwar groß, doch mit derjenigen der Kunst unvereinbar ist. Die musikalischen Launen jener arbeitsamen Riesen werden also für lange Zeit ebenso nutzlos und naturwidrig bleiben als Polyphems Liebe zu Galatea und sind ganz und gar unzeitgemäß „außer Saison“.

Es bleiben also noch drei oder vier kleine Winkel auf unserer kleinen Erdkugel, wo die Kunst, obgleich von der Menge ihrer Feinde eingeengt, gequetscht, infiziert und des freien Atems

beraubt, doch noch am Leben bleibt und sagen kann, sie habe eine „Saison“.

Brauche ich Deutschland, England und Frankreich zu nennen? Dadurch, daß ich die Zahl der Länder mit „Saison“ in dieser Weise beschränke, jene drei aber als Zentralpunkte der Zivilisation bezeichne, hoffe ich, zu beweisen, daß ich von den Vorurteilen frei bin, welche den drei Nationen noch immer anhaften. In Frankreich ist man naiv genug, zu glauben, es gäbe gegenwärtig in England ebensowenig eine Musik als zur Zeit der Königin Elisabeth. Viele Engländer halten die französische Musik für eine Mythe und glauben, daß unsere Orchester zehntausend Meilen unter dem Orchester der Konzerte von Julien stehen. Wieviele Franzosen verachten Deutschland, in welchem sie nur das langweilige Land der Harmonielehre und des Kontrapunktes sehen! Und Deutschland muß, wenn es offen sein will, gestehen, daß es alle beide geringschätzt, Frankreich und England.

Allein diese Meinungen, welche mehr oder weniger Spuren von kindlicher Eitelkeit, von Unwissenheit und Voreingenommenheit tragen, ändern an den bestehenden Tatsachen nichts; »e pur si muove«.[1] Und gerade weil sie (die Musik) sich bewegt wie die Erde, wie alles in der Welt, gerade weil die Veränderlichkeit ihrer „Saison“ sich von Jahr zu Jahr mehr bemerkbar macht; gerade deshalb müssen die nationalen Vorurteile schneller verschwinden oder wenigstens viel von ihrer Macht verlieren.

Obgleich wir die Milde der „Saison“ in einem großen Teile Deutschlands anerkennen, behaupten wir unser Recht, die „Saison“ in London und Paris, obgleich sie manchmal sehr streng ist, für bedeutend und sehr wichtig zu halten.

Die schöne Pariser „Saison“ beginnt kaum vor dem 20. Januar und endet manchmal am 1. Februar; selten dauert sie bis zum 1. März. Zwar hat man bisweilen schon erlebt, daß eine „Saison“ erst im April zu Ende ging. Allein solche Jahre waren mehrfache Schaltjahre, es waren mehrere Kometen am Himmel erschienen, und die Programme der Konservatoriumsgesellschaft hatten etwas Neues angekündigt.

[1] Und sie bewegt sich doch!

Eine solche Ausnahme bildete die „Saison" des Jahres 1853, während welcher man in den Konservatoriumskonzerten zum ersten Male Mendelssohns Walpurgisnacht und eine fast vollständige Aufführung des Sommernachtstraums desselben Meisters zu hören bekam. Mendelssohn schrieb die Walpurgisnacht 1831 zu Rom. Dieses schöne Werk brauchte also zweiundzwanzig Jahre, um zu uns zu gelangen. Zwar erreicht uns das Licht gewisser Sterne erst nach einer Reihe von Tausenden von Jahren. Allein Leipzig, wo Mendelssohns Partituren schon längst herausgegeben sind, ist von Paris doch nicht ganz so weit entfernt wie Saturn oder Sirius.

Das Konservatorium hat das Prinzip, in allem langsam vorzugehen. Immerhin, und trotz dieses Mangels an Beweglichkeit und Feuer, der sich durch das Alter erklären läßt, ist dies Institut, man muß es anerkennen, ein noch rüstiger Greis.

Die Gesellschaft hat aus ihrem Saal ein Museum gemacht für eine große Anzahl von Meisterwerken der Musik, welche sie uns jedes Jahr in der besten Beleuchtung zeigt; daher ihr Ruhm. Man wirft ihr vor, sie wolle nicht, daß andere dort ihre Werke ausstellen, wenn das Museum leer ist und sie selbst nicht darin ausstellt. Damit tut man ihr sehr unrecht. Sie besitzt einen guten Saal, den einzigen guten Saal in Paris für Ensemblemusik; sie hat dieses Monopol angestrebt, und sie hat recht gehabt; sie hat das Monopol bekommen und will es behalten; damit hat sie wieder recht. Sie kann doch zweifellos nicht dieses Feld frei lassen und dadurch die Konkurrenz begünstigen. Wenn sie draußen wäre, und andere wären drinnen, so würde sie es ganz natürlich finden, daß diese anderen sie vor der Tür schmachten ließen; kurz und gut, sie hält sich an die weise Lehre:

„Was du nicht willst, das man dir tu,
Das füge du den andern zu."

Es ist indessen vielleicht Zeit, daß sie daran denkt, Abwechslung in ihr Repertoire zu bringen, damit das ermüdete Publikum nicht dahin kommt, mit dem Titel der harmonischen Gesellschaft schlechte Witze zu machen und sie anstatt »Société des Concerts[1] Satiété des

[1] Konzertgesellschaft.

Concerts« [1] zu nennen. Mancher möchte das für nicht ganz unzeitmäß („außer Saison") halten.

. . . .

Paris ist nicht der einzige Punkt Frankreichs, in welchem eine bedeutende musikalische Bewegung zu verzeichnen ist. Alle vier oder fünf Jahre gibt es in Lyon, in Bordeaux eine „Saison"; alle acht Jahre eine prachtvolle „Saison" in Lille; es gibt ausgezeichnete „Saisons" in Marseille, wo die Früchte der musikalischen Kunst schneller reifen als anderswo.

Nach der französischen „Saison" aber lautet der Ruf aller italienischen, französischen, belgischen, deutschen, böhmischen, ungarischen, schwedischen und englischen Sänger: „Zur Londoner ‚Saison!' zur Londoner ‚Saison!'", und die Virtuosen aller Nationen wiederholen ihn mit Begeisterung, wenn sie das Dampfboot betreten, wie die Soldaten des Äneas mit dem Rufe »Italiam! Italiam!« auf ihre Schiffe stiegen. Denn es gibt in der ganzen Welt kein Land, wo man soviel Musik in einer einzigen „Saison" konsumiert wie in London. Diesem ungeheuren Konsum ist es zu verdanken, daß alle Künstler mit wirklichem Talent, nachdem sie einige Monate gebraucht haben, um sich bekannt zu machen, notwendigerweise Beschäftigung finden. Wenn sie aber einmal bekannt und anerkannt sind, so erwartet man sie jedes Jahr. Man rechnet auf sie, wie man in Nordmerika auf die Züge der Wandertauben rechnet. Und bis zu ihrem Lebensende täuschen sie die Erwartung des englischen Publikums niemals, dieses Publikums, das ein Muster von Treue ist, das sie immer aufnimmt, ihnen immer Beifall spendet, sie immer bewundert und:

„Nicht sieht der Jahre Spur, die keine Kunst verdeckt." [2]

Man muß gesehen haben, wie bewegt, wie strudelartig das musikalische Leben der beliebten Künstler in London ist, um sich davon einen richtigen Begriff zu machen. Noch viel interessanter ist es,

[1] Konzertüberdruß.

[2] Sans remarquer des ans l'irréparable outrage.
Hier parodiert Berlioz folgenden Vers aus Racines Athalie:
Pour réparer des ans l'irréparable outrage (Akt II, Szene V).
(Anm. d. Übers.)

das Leben der Musiklehrer zu studieren, welche seit langen Jahren in England ihren Wirkungskreis haben, wie Herr Davison und seine bewunderungswürdige Schülerin Miß Godard, die Herren Mac Farren, Ella, Benedict, Osborne, Frank, Mori, Sainton, Piatti. Sie sind immer unterwegs, sie spielen und dirigieren, bald im öffentlichen Konzert, bald in einem privaten Musikabend, und finden kaum Zeit, ihren Freunden aus dem Wagen ein „guten Tag!" zuzurufen, wenn sie über The Strand oder Picadilly fahren . . .

Man sollte meinen, daß nach Schluß der „Saison" von Paris und London die Künstler sagen: „Jetzt ruhen wir aus, jetzt ist ‚Ruhesaison'!" Weit gefehlt! Da eilen sie alle nach den Seeplätzen, nach den Bädern, nach Vichy, Spa, Aix, Baden-Baden, um sich nun dort gegenseitig zu zerreißen. Der zuletztgenannte Sammelplatz ist ihrem Eifer besonders günstig, und es strömen Pianisten, Violinisten, Sänger und Komponisten aus allen Winkeln der Erde dahin, angelockt durch die Schönheit der Gegend, die elegante Gesellschaft, welche man dort antrifft, und noch mehr durch die außerordentliche Freigebigkeit des Spieldirektors Bénazet; und alle rufen: „Nach Baden! nach Baden! es ist jetzt die ‚Saison'!"

Und die „Saisons" in Baden sind seit einigen Jahren so eingerichtet, daß sie jede Konkurrenz entmutigen. Die meisten berühmten Männer und bekannten Schönheiten Europas treffen dort zusammen. Baden-Baden wird ein Paris werden, und noch dazu ein Berlin, Wien, London und St. Petersburg, besonders wenn die neue Unternehmung des Herrn Bénazet, von welcher ich hier sprechen will, bekannt werden wird.

Wenn es einem gelungen ist, die elegante Welt mit den geistreichsten Männern, den reizendsten Frauen, den größten Künstlern in Berührung zu bringen und ihr prächtige Feste zu geben, so ist damit zu ihrem Vergnügen noch nicht alles getan; man muß diese Blüte der „Fashion" auch noch vor der Annäherung solcher Individuen bewahren, welche für Auge und Ohr unangenehm sind, und deren Gegenwart allein genügt, um einen Ball zu verunstalten, ein Konzert unharmonisch zu machen; man muß häßliche Frauen, gewöhnliche Männer, dumme Gänse und Einfaltspinsel, Idioten, mit einem Worte die „Schrecken" fernhalten. Vor Herrn Bénazet

war noch kein Impresario auf diesen Gedanken gekommen. Nun also: es ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß Frau X***, die so häßlich und dumm ist, Fräulein X*** mit ihrem so lächerlichen exzentrischen Wesen, ferner der tödlich langweilige Herr X*** und der ihm darin kaum nachstehende Herr X*** sowie viele andere, nicht weniger gefährliche Personen für lange Zeit nicht mehr nach Baden-Baden kommen werden. Nach ziemlich schwierigen Unterhandlungen und mittels bedeutender Opfer hat sich Herr Bénazet auf drei „Saisons" ihre Abwesenheit gesichert.

Wenn dieses schöne Beispiel Nachahmung findet, woran nicht zu zweifeln ist, so kenne ich Leute, die viel Geld verdienen werden.

Diese „Schrecken" der „Saison", welche sich ihres wachsenden Reichtums freuen, werden einen Klub gründen und sich alljährlich in den Monaten August und September in Paris versammeln, um sich gegenseitig Glück zu wünschen.

„Sie sind engagiert, wir sind engagiert", werden sie einander sagen, „von den Direktoren von Baden-Baden, Wiesbaden, Vichy, Spa. Wir wollen uns verstecken, wollen uns ruhig verhalten, damit unsere Existenz unbemerkt bleibt.

Wir sind engagiert, unsere „Saison" ist gekommen."

Große Konzerte, kleine Miseren.

Bei dem jährlichen Musikfest in Baden-Baden machen sich solche kleine Miseren in besonders grausamer Weise fühlbar. Und doch liegen dort die Verhältnisse für den mit der Leitung betrauten Dirigenten so günstig als möglich; er wird zu keiner kleinlichen Sparsamkeit gezwungen, man legt ihm keinerlei Hindernisse in den Weg. In der Überzeugung, es sei am besten, ihn gewähren zu lassen, kümmert sich Herr Bénazet um nichts als um . . . die Bezahlung. „Machen Sie die Sache im großen Stile", sagt er zu ihm, „ich gebe Ihnen freie Hand." Das lasse ich mir gefallen! Nur auf diese Weise kann man in der Musik etwas Großes und Schönes leisten. Ihr lacht, nicht wahr, und denkt an die Antwort, welche Jean Bart Ludwig XIV. gab.

„Jean Bart, ich habe dich zum Geschwaderchef ernannt!“

„Sie haben wohl daran getan, Sire!“

Lacht, lacht, zum Teufel! Jean Bart hat trotzdem recht.

„Ja, Sire, Sie haben wohl getan, und es wäre sehr zu wünschen, daß man zur Befehligung von Geschwadern immer nur Seeleute nähme. Es wäre auch sehr zu wünschen, daß, wenn einmal ein Jean Bart ernannt ist, der betreffende Ludwig XIV. sich nicht mehr einfallen ließe, seine Manöver zu kontrollieren, ihm Gedanken einzugeben, ihn durch seine Furcht zu beunruhigen und mit ihm die erste Szene aus Shakespeares Sturm zu spielen:

Alonzo, König von Neapel.

Guter Bootsmann, trage Sorge! Wo ist der Patron? Haltet euch brav!

Bootsmann.

Ich bitte euch, bleibt unten.

Antonio.

Wo ist der Patron, Bootsmann?

Bootsmann.

Hört ihr ihn nicht? Ihr seid uns im Wege: bleibt in der Kajüte. Ihr steht dem Sturme bei.

Gonzalo.

Freund, seid doch ruhig.

Bootsmann.

Wenn's die See ist. Fort! Was fragen diese Brausewinde nach dem Namen König? In die Kajüte! Still! stört uns nicht!

Gonzalo.

Gut, aber bedenk, wen du an Bord hast.

Bootsmann.

Niemand, den ich lieber habe als mich selbst. Ihr seid Rat. Könnt ihr diesen Elementen Stillschweigen gebieten und auf der Stelle Frieden stiften, so wollen wir kein Tau mehr anrühren: gebraucht nur euer Ansehen! Wo nicht, so dankt Gott, daß ihr solange gelebt habt, und bereitet euch in der Kajüte auf euer Stündlein, wenn es schlagen sollte. — Lustig, liebe Kinder! — Aus dem Wege, sag' ich.[1]

---

[1] Nach der Übersetzung von A. W. von Schlegel. (Anm. d. Übers.)

Obwohl dem Dirigenten so viele Mittel zur Verfügung stehen und er die köstliche Freiheit genießt, nach seinem Belieben davon Gebrauch zu machen, ist es doch noch eine harte Aufgabe für ihn, eine Veranstaltung wie das Baden-Badener Musikfest gut zu Ende zu führen; so zahlreich sind bei einem derartigen Unternehmen die kleinen Hindernisse, und so leicht kann der Einfluß des geringsten von ihnen das Ganze zu Fall bringen. Die erste Qual, welche der Dirigent auszuhalten hat, kommt fast immer von den Sängern, besonders aber von den Sängerinnen, wenn es sich um die Zusammensetzung des Programms handelt. Da er diese Schwierigkeit kennt, macht er sich zwei Monate im voraus daran, sie zu umgehen: „Was singen Sie, meine Gnädigste?" — „Ich weiß nicht . . . ich will es mir überlegen . . . ich werde es Ihnen schreiben." Es vergeht ein Monat, die Sängerin hat es sich nicht überlegt und hat nicht geschrieben. Weitere vierzehn Tage vergehen unter vergeblichen Versuchen, eine Entscheidung von ihr zu erwirken. Darauf reist man von Paris ab, man macht ein provisorisches Programm, auf welchem ein Raum für den Titel des Stückes der Diva freigelassen wird. Endlich erhält man die Angabe des Stückes, worauf man so sehnlich gewartet hatte. Es ist eine Arie von Mozart. Gut. Aber die Diva hat die Noten zu dieser Arie nicht, man hat keine Zeit mehr, die Orchesterstimmen abschreiben zu lassen, und sie will und soll auch nicht mit Klavierbegleitung singen. Ein gefälliges Theater ist gern bereit, die Orchesterstimmen herzuleihen. Alles ist in Ordnung; man veröffentlicht das Programm. Dieses Programm kommt der Sängerin unter die Augen, und sie erschrickt sofort über die Wahl, welche sie getroffen hat. „Es ist ein ungeheures Konzert", schreibt sie dem Dirigenten; „unter den verschiedenen, großartigen Nummern dieses reichen Programms wird sich mein Stückchen von Mozart recht kleinlich, recht dürftig ausnehmen. Ich werde nun doch etwas anderes singen, nämlich die Arie aus „Semiramis": Bel raggio. Die Orchesterstimmen dazu werden Sie leicht in Deutschland finden, und sollten Sie sie nicht finden, so schreiben Sie, bitte, dem Direktor des „Théâtre-Italien" in Paris, der sie Ihnen zweifellos sofort schicken wird." Nach Empfang des Briefes läßt man sofort neue Programme

drucken und auf die Anschlagezettel einen Papierstreifen kleben mit der Ankündigung der „Semiramis“. Man hat aber die Orchesterstimmen in Deutschland nicht aufgetrieben und wollte den Direktor des „Théâtre-Italien“ doch lieber nicht bitten, die ganze Oper „Semiramis“ über den Rhein zu senden, was hätte geschehen müssen, da die Arie, um deren Begleitung es sich handelt, nicht wohl aus der Partitur herausgerissen werden konnte. Die Sängerin kommt an; man trifft bei einer Generalprobe zusammen.

„Wir haben die Noten zu „Semiramis“ nicht, Sie müssen eben mit Klavierbegleitung singen.“

„O, mein Gott! das wird aber frostig sein!“

„Ohne Zweifel.“

„Was tun?“

„Ich weiß nicht.“

„Wenn ich auf meine Arie von Mozart zurückgreifen würde?“

„Da würden Sie weise handeln.“

„Also, nehmen wir sie durch.“

„Womit? Wir haben die Noten dazu nicht mehr; sie sind Ihrer Verfügung gemäß dem Karlsruher Theater zurückgegeben worden. Wenn das Orchester spielen soll, muß man Orchesterstimmen haben. Die begeisterten Sänger vergessen immer diese gewöhnlichen Details. Es ist recht materiell, recht prosaisch, das gebe ich zu, aber es ist einmal so.“

Bis zur nächsten Probe sind die Orchesterstimmen der Mozartschen Oper wieder herbeigeschafft worden; alles ist wieder in Ordnung. Die Programme sind wieder gemacht, der Anschlagezettel ist umkorrigiert. Der Dirigent teilt den Musikern mit, daß man jetzt die Arie von Mozart durchnehmen wolle, man ist bereit. Da tritt die Sängerin vor und sagt mit jener unwiderstehlichen Grazie, welche man an ihr kennt:

„Ich habe einen Gedanken, ich singe die Arie aus „Der schwarze Domino“.“

„O weh! Autsch! Psch! Krrrr! ... Herr Kapellmeister, haben Sie in Ihrem Theater die Oper, welche gnädige Frau meinen?“

„Nein.“

„Nun, was jetzt?“

„Dann werde ich mich also mit der Arie von Mozart zufrieden geben müssen?“

„Sie dürfen sich zufrieden geben, glauben Sie mir.“

Endlich beginnt man; die Sängerin hat sich mit dem Meisterwerk zufrieden gegeben. Sie bedeckt es mit Verzierungen; das war vorauszusehen. Der Dirigent hört in sich selbst noch stärker als vorher den beredten Ausruf: „Krrrr!“, er neigt sich zur Diva und sagt mit seiner sanftesten Stimme und mit einem Lächeln, das nichts Erzwungenes zu haben scheint:

„Wenn Sie dieses Stück auf solche Weise singen, werden Sie sich Feinde im Publikum machen, das sage ich Ihnen im voraus.“

„Glauben Sie?“

„Ich bin davon überzeugt.“

„Ach! mein Gott! aber . . . ich bitte Sie um Rat . . . Vielleicht sollte ich Mozart ganz einfach so singen, wie er geschrieben ist. Es ist wahr, wir sind ja in Deutschland; ich dachte nicht daran . . . Ich bin zu allem bereit.“

„Ja, ja, nur Mut; wagen Sie diesen Streich; singen Sie Mozart ganz schlicht. Früher, sehen Sie, gab es Arien, welche dazu bestimmt waren, von den Sängern ausgeschmückt, verschönert zu werden; allein diese waren im allgemeinen von Leuten geschrieben, welche den Sängerinnen gegenüber den Kammerdiener machten; Mozart aber ist ein Meister; er gilt sogar für einen großen Meister, welchem es an Geschmack nicht fehlte.“

Man beginnt die Arie von neuem. Die Sängerin, entschlossen, den Kelch bis zur Hefe auszutrinken, singt dieses Wunder an Ausdruck, Empfindung, Leidenschaft und schönem Stil einfach; sie verändert nur zwei Takte davon, aus Korpsgeist. Kaum ist sie zu Ende, da kommen schon fünf oder sechs Personen, welche erst beim Wiederbeginn der Arie in den Saal getreten waren, voll Begeisterung auf die Sängerin zu und rufen aus:

„Tausend Glückwünsche, gnädige Frau; wie einfach und rein singen Sie! So müssen die Meister aufgefaßt werden; es ist köstlich, bewunderungswürdig! Ha! Sie verstehen Mozart!“

Der Dirigent für sich: „Krrrr!“

Man bekommt ein Billett mit zwanzig Frank.

Mit dieser originellen Wendung hatte einmal Vivier den Preis für die Plätze eines Konzerts angekündigt, welches er zu geben beabsichtigte; ein armer Hornist aus der Barrière Pigalle verkaufte alles, was er verkaufen konnte, und eilte zu dem berühmten Virtuosen.

Er kommt vor Nr. 24 der Rue Truffaut in Batignolles an und tritt bebenden Herzens ein, steigt in den zweiten Stock hinauf und klopft an eine kleine Tür. (Der Millionär Vivier gefällt sich in einem bescheidenen Wesen.) Ein bärtiger Herr, welcher auf der linken Schulter einen Hahn und in der rechten Hand eine lange Schlange trägt, öffnet ihm.

„Herr Vivier?"

„Der bin ich."

„Man hat mir versichert, man könne bei Ihnen mit zwanzig Frank ein Billett für das Konzert erhalten. (Man bewundere diese Schmeichelei: das Konzert! als ob in Paris nur das Konzert von Vivier stattfinden sollte!) Ich bin auch ein wenig Hornist und habe sogar etwas Talent, obgleich man mich nie ins Opernhaus hat aufnehmen wollen, und Sie würden mich, mein Herr, zum glücklichsten, mein Herr, der Menschen machen, mein Herr, wenn . . ."

„So! Sie wären gern in die spanische Polizei eingetreten?"

„In die Polizei? Wieso?"

„Gewiß, Sie haben unter den Hornisten des Opernhauses einen Platz einnehmen wollen; nun haben aber diejenigen, welche zu dieser Würde gelangt sind, auf die Frage, ob sie wirklich an unserer Akademie seien, schließlich immer antworten müssen: »Oui, j'y suis cor et j'y dors.«[1] Doch genug der Philosophie. (Er gibt dem armen Teufel einen Napoleon auf einem Konzertbillett.) Da haben Sie Ihre Sache!"

---

[1] Unübersetzbares Wortspiel: »J'y suis cor et j'y dors« (ich bin dort Hornist und schlafe) lautet genau wie: »j'y suis corrégidor« (corrégidor: spanische Bezeichnung für einen Polizeibeamten). (Anm. d. Übers.)

„Sie geben mir zwanzig Frank?"

„Haben Sie nicht in den öffentlichen Blättern gelesen, hat man Ihnen nicht gesagt, haben Sie mir nicht vorhin selbst erzählt, daß man Ihnen gesagt hat, man sage, daß man von mir ein Konzertbillett mit zwanzig Frank bekommt? Nun? Haben Sie nicht das eine und das andere? Was beanspruchen Sie denn? Zwanzig Frank ist das vielleicht nicht genug, Ihrer Meinung nach? Den Teufel auch! Sie sind ein sonderbarer Kauz.[1]

„Aber, mein Herr . . ."

„Genug! Sie wollten mich berauben!" schreit Vivier mit furchtbarer Stimme; „hinaus, oder ich rufe die Wache und lasse Sie nach der Bastille abführen!"

Krieg den b b!

Eine Dame, welche die Musik leidenschaftlich liebt, kommt eines Tages zu unserem berühmten Verleger Brandus, verlangt die neuesten und schönsten Gesangsstücke zu sehen und fügt hinzu, es läge ihr sehr viel daran, daß die Lieder nicht mit zu vielen b überladen seien. Der Verkäufer zeigt ihr darauf eine Romanze.

„Dieses Stück ist köstlich," sagt er zu ihr, „leider sind aber vier b vorgezeichnet."

„O! das tut nichts," antwortet die junge Dame, „wenn es mehr als zwei sind, radiere ich sie weg."

---

[1] Unübersetzbares Wortspiel: »Drôle de cor« (eigentümlicher Hornist), »drôle de corps« (sonderbarer Kauz). (Anm. d. Übers.)

Reisen.

Wissenschaftliche Korrespondenz.

Plombières und Baden-Baden.

I

An den Herrn Chefradakteur des Journal des Débats.

Plombières. — Die Vogesen. — Die „Piscine". — Die Vergnügungstouren. — Besuch bei Fräulein Dorothea. — Die Bauern vom Val d'Ajol. Der Kaiser.

Plombières, den 24. August.

Sehr geehrter Herr!

Die horizontale Lage ist offenbar die günstigste für die Verstandestätigkeit, die Mitteilsamkeit des Geistes, und das ist begreiflich. In dem Kessel unseres Gehirns bilden sich die als „Gedanken" bezeichneten Dämpfe, welche den Zug der menschlichen Dinge in Bewegung setzen und so oft aus dem Geleise bringen; das Blut ist das siedende Wasser, welches sich darin in Dampf verwandelt; das werden Ihnen alle Physiologen sagen. Je leichter nun diese Flüssigkeit zum Kessel strömt, desto mehr Gedanken oder Dämpfe müssen sich naturgemäß daraus entwickeln.

Voltaire war krank und befand sich daher in liegender Stellung, als er Candide schrieb; er erfreute sich dagegen einer blühenden Gesundheit, als er die Henriade in Angriff nahm.

Bernardin de Saint-Pierre hatte, wie man sagt, aus Indien eine Hängematte mitgebracht, in welche er sich gern zum Schreiben

hineinlegte; darin erträumte er seine entzückenden Meisterwerke „Paul und Virginie“ und „Die indische Hütte“.[1] Als er später seine „Harmonien der Natur“[2] ausarbeitete, in welchen er das Phänomen der Ebbe und Flut durch das Schmelzen des Polareises erklären will, war die Hängematte abgenutzt, und er gebrauchte sie nicht mehr.

J.-J. Rousseau lag seiner ganzen Länge nach unter einem Baum im Walde von Vincennes, als er seine berühmte Prosopopöie „Fabricius“ improvisierte, doch schrieb er sicherlich sein Lustspiel „Narziß oder In sich selbst verliebt“[3] und mehrere Kapitel seines „Musikalischen Wörterbuchs“[4] in aufrechter Stellung. Durch jene berühmten Beispiele und die Wirkungskraft des Mittels gelockt, habe ich oft, wenn ich einen zu großen Mangel an Intelligenz und Vernunft empfand, daran gedacht, mich bei den Füßen aufzuhängen. Nur die Furcht, mich nicht schnell genug wieder losmachen zu können, hat mich davon abgehalten. Ich kenne aber drei oder vier Dummköpfe, bei welchen ich gern diese Methode der Vergeistigung, wenn auch nur während achtundvierzig Stunden, angewandt sehen möchte.

Nun also; ich lag im Tannenwald des alten Schlosses in Baden-Baden, als ich den Brief las, in welchem Sie mir die Ehre antun, sich über mein Schweigen und meine Untätigkeit zu beklagen. Ich beharrte in meiner horizontalen Stellung und fing sofort an, eine Antwort auszudenken, welche höchst interessant, beredt, warm, klar und farbenreich im Stil und auch voll von pikanten und gelehrten Einzelheiten war. Im Entzücken über diese reizvolle Beschreibung, welche ich Ihnen von meiner Reise machte, stand ich auf, um sie niederzuschreiben, denn schließlich muß man sich doch dazu entschließen. Wie groß war aber meine Verzweiflung, als ich, zu Hause angekommen, weder Beredsamkeit, noch Wärme, noch Stil, noch Gedächtnis mehr in mir fand! Ich hatte nicht einmal

[1] La chaumière indienne.
[2] Les Harmonies de la Nature.
[3] Narcisse ou l'Amant de lui-même.
[4] Dictionnaire de Musique.

mehr eine Erinnerung an die schönen, so bilderreichen Erzählungen, welche ich Ihnen eine Stunde vorher in horizontaler Lage gemacht hatte. Mit einem Wort, ich war zur geistigen Mittelmäßigkeit, um nicht zu sagen zur geistigen Nullität des senkrechten Menschen herabgesunken. Es regnete in Strömen, ich konnte also nicht in meinen Tannenwald zurückkehren, um Gedanken zu sammeln. Sie werden mir sagen, man könne sich immer irgendwo ausstrecken, auf einem Bett, auf einem Sofa, selbst auf dem Boden. Das habe ich auch getan, aber ohne Erfolg. Mein Blut war erkaltet, der Kessel wollte nicht sieden, ich bin dumm geblieben. Die Natur hat Launen . . .

Ich werde Ihnen daher, so gut und so schlecht es gehen will, im Reiseführerstil meinen Ausflug in die Vogesen und das Großherzogtum Baden erzählen; ich bitte deswegen sehr um Verzeihung. Ich werde wenigstens in diesem Bericht so gut wie möglich die Reihenfolge einhalten und Ihnen nichts sagen, was sich nicht direkt auf den Gegenstand bezieht. Vor allen Dingen erinnert mich der Name „Vogesen" an einen recht guten Witz des Herrn Méry. Nach der Revolution von 1848 wurde der Name „Königsplatz"[1] von der Regierung in „Vogesenplatz"[2] verwandelt; es war auch die Rede davon, die „Königstraße"[3] „Vogesenstraße"[4] zu nennen. Herr Méry, der ein Logiker ist, wenn es überhaupt je einen gegeben hat, bildete sich dann ein, die Departementsbezeichnung müsse überall an Stelle des königlichen Titels gesetzt werden, und schrieb einen Brief mit folgender Adresse:

„An den Herrn Direktor der Vogesenakademie für Musik."[5]

Und der Brief kam an.

Sie vermuten, daß ich irgend ein Wasser trinke, was auch wirklich der Fall ist, da ich krank bin, und fragen mich, welches ich vorziehe. Ich ziehe das Wasser vor, das man hier nicht trinkt,

[1] Place Royale.

[2] Place des Vosges.

[3] Rue Royale.

[4] Rue des Vosges.

[5] Académie des Vosges de Musique, statt: Académie Royale de Musique. (Anm. d. Übers.)

das von Baden-Baden. Da ich von den übrigen nur eine Sorte versucht habe, kann ich keine Vergleichung anstellen. Ich werde Ihnen nicht sagen wie Cäsar:

Veni, vidi Vichy;

erstens, weil das Journal des Débats eine ernste, französische Zeitung ist, welche einen solchen Mißbrauch der lateinischen Sprache in ihren Spalten nicht erlauben würde, ferner weil ich in der Tat Vichy noch nicht gesehen habe. Ich bin von Paris aus ganz einfach nach Plombières gegangen und später (Sie werden erfahren, warum) noch einmal dorthin zurückgekehrt.

Plombières ist ein natürlicher Tiefbrunnen mitten im „königlichen Gebirge“ [1] (oder im „Vogesengebirge“, wenn es Ihnen beliebt, es mit diesem alten republikanischen Namen zu bezeichnen). Es ist dort im Sommer traurig, im Winter abscheulich; nur die Umgebung ist reizend. Um sich also an diesem Ort wohl zu fühlen, muß man ihn unbedingt verlassen. Aber der Kaiser war dort, und alles sah festlich aus, bis weit in die Umgebung, auf den Bergen, in den Wäldern und in dem Brunnen. Überall Laubkränze, überall Blumen, flatternde Fahnen, glänzende Uniformen, Trommelwirbel, Glockengeläute, Militärmusik, „Hoch“-Rufe, unter denen das Tal erdröhnte, Bälle, Konzerte, Aufsteigen von Luftballons, städtische Deputationen, fröhliche Gruppen von Bauern im Sonntagsstaat, stolze herausgeputzte Schönheiten, Schauspieler aus dem Théâtre du „Palais-des-Vosges“ [2], welche aus Paris gekommen waren, Schriftsteller, Künstler, Gelehrte, Bürgermeister, Ratsschreiber, Unterpräfekten und Präfekten, Zelebritäten ohne Autorität, Autoritäten ohne Zelebrität.

Es war eine wirkliche und schöne Verklärung. Eine Manie der hier neu Angekommenen besteht darin, daß sie die Etymologie des Namens Plombières zu ergründen suchen. Man gibt ihnen deren mehrere, welche aus dem Deutschen, aus dem Französischen, aus dem Lateinischen, und eine mehr als die andere bei den Haaren herbeigezogen sind. Du lieber Gott, Plombières stammt von Plomb

[1] Montagnes Royales.

[2] Palais-des-Vosges statt: Palais-Royal. (Anm. d. Übers.)

(Blei). Das Blei ist ein Metall, das wird man hoffentlich nicht bestreiten; aber das Eisen ist ein anderes Metall, das auch wohl seinen Wert hat. Nun sind die Berge, welche diesen kleinen Ort überragen[1], voll von Eisenminen; ihre Gewässer sind eisenhaltig und färben die Gräben mit Eisenoxyd; wenn nun das Eisen, in seiner Eigenschaft als Metall, die Gedanken auf das Blei bringt, ist das nicht mehr als nötig, um den Namen Plombières zu rechtfertigen? Diese ebenso natürliche wie offenbare Etymologie ist die einzige, die sich hören lassen kann. Wir wollen darüber nicht weiter reden.

Die Bevölkerung von Plombières besteht im Sommer aus zwei voneinander sehr verschiedenen Klassen von Individuen; nämlich: Fremden (Neugierigen oder Badegästen) und Eingeborenen. Diese letztere Klasse, welche wenig zahlreich ist, obgleich Plombières mehrere Einwohner zählt, konzentriert sich, nach dem ersten Schneefall, in einem Gebäude, welches den Mittelpunkt der Stadt bildet und einem Grabmonument ähnlich sieht; man heißt es das „römische Bad“. Da arbeiten Männer, Frauen und Kinder, unentgeltlich warmgehalten durch das Wasser, welches unter den Dielen des oberen Saales fließt, von morgens bis abends an feinen Handarbeiten, an Stickereien. Was kann man an einem solchen Orte anderes tun als sticken?[2]

Glauben Sie aber ja nicht, daß nur schwache oder kränkliche Menschen, nur Krüppel, Buckelige und Zwerge mit dieser Arbeit beschäftigt sind. Oh nein; selbst kräftige Burschen, wirkliche Herkulesse sticken zu Füßen jener traurigen Omphale, welche die Notwendigkeit heißt.

Alle Häuser sind verschlossen; nur für die Nacht sucht man sie wieder auf. Bei den Bürgern, welche im Sommer ihre Zimmer an die Badegäste vermieten, bleibt dann nur ein mutiges altes

---

[1] Im Original: »surplombent«, unübersetzbares Spiel mit dem Worte »plomb« (Blei). (Anm. d. Übers.)

[2] Que faire en un tel gîte à moins que l'on n'y brode?

Berlioz parodiert hier folgenden Vers aus La Fontaines Le lièvre et les grenouilles (Buch II, Fabel XIV):

Car que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe? (Vers II.)
(Anm. d. Übers.)

Weib zurück, welches überdies sicher sein kann, durch den bloßen Anblick die Diebe zu verscheuchen, wenn sich solche etwa zeigen. Denn die alten Weiber sind fürchterlich in den Vogesen.

Die Straße von Plombières hat an gewissen Stellen eine vernünftige Breite; vier dicke Männer können nebeneinander hindurchgehen. Früher genossen die Frauen denselben Vorzug. Dies ist jetzt nicht mehr der Fall. Heute gehen die Schönen darin nicht einmal zu zweit nebeneinander, die Herrschaft der Krinoline verbietet es. Und trotzdem sind die Gewänder dieser Löwinnen rechts und links infolge ihres Streifens gegen die Wände befleckt und zerknittert.

Die Einzelheiten, welche ich Ihnen hier und im folgenden gebe, sind aus keinem der zahlreichen Werke über Plombières entlehnt; das können Sie mir glauben. Da ich wünschte, mich zu belehren, habe ich keines von ihnen gelesen; und ich gebe Ihnen das Resultat meiner ganz ernsthaften und ganz persönlichen Beobachtungen.

Es gibt in Plombières einen „Salon“, in welchem man Billard spielen und die Zeitungen lesen könnte, wenn Zeitungen und Billard nicht immer, wie die Kellner sagen, besetzt wären. Des Sonntags betet man in einer bescheidenen kleinen Kirche, aber es gibt keinen Kirchhof; ich habe wenigstens keinen entdecken können. Es scheint (sollte das auf die Wirkungskraft des Wassers zurückzuführen sein?), daß man in Plombières nicht stirbt. Ohne Zweifel ist dies auch der Grund, weshalb die Einwohner alle so alt aussehen und so reich sind an Erfahrungen . . . in geschäftlichen Dingen.

Drei wichtige Beschäftigungen bilden während der Saison die Tageseinteilung für die Badegäste; und zwar: das Bad, die Table-d'hote und die Vergnügungstour! Ha! die Vergnügungstour! das ist der wenigst vergnügliche, wahrhaft grausame Teil der Kur, welche die Ärzte den Kranken und die Kranken den Unglücklichen auferlegen, welche gesund sind. Sie sollen davon einen Beweis haben.

Man nimmt das Bad im allgemeinen des Morgens, entweder aristokratisch, in einer Wanne, in einem Kabinett, wie in Paris, oder demokratisch, in einem großen steinernen Becken, in welchem alle Krüppelhaftigkeit, alle Gebrechen, alle Häßlichkeiten

jeden Geschlechts und Alters herumkrabbeln. Dieses Krötenloch trägt einen Namen, welcher genügend wäre, es mir verhaßt zu machen, wenn ich es nicht schon in seiner Essenz verabscheute (diese ist keine Rosenessenz, das können Sie mir glauben), nämlich den Namen „Piscine“! Piscine! Welch ein wohlklingendes Wort! welche Gedanken werden dabei wach! Piscine! ein Wort, das aus dem Lateinischen stammt und einen Ort bezeichnet, in welchem sich Fische im Schlamm tummeln. Piscine! das erinnert an die Aussätzigen in Jerusalem, welche, nach den Aussagen der Bibel, in der Piscine von Bethesda ihre Geschwüre badeten.

Nun also, alle Leute gehen dahin, ausgenommen einige Sonderlinge, welche nicht fürchten, sich als „Verwöhnte“ bezeichnen zu lassen; ich verzichte darauf, Ihnen einen annähernden Begriff zu geben von diesem Anblick, von diesen Gestalten in ihren sackartigen, mehr oder weniger schlecht schließenden, vor dem Bade mehr oder weniger schlotternden, beim Verlassen des Wassers mehr oder weniger anklebenden Hüllen, von diesen Unterhaltungen, diesen politischen Gesprächen, diesen lächerlichen Ansichten, diesen Gesängen »à la commis voyageur«. Das Ganze wird mit warmen Wasserstrahlen begossen von den ausgelassenen Kindern, den Kaulquappen des Krötenloches, welche die sonderbarsten Methoden erfunden haben, ihre Nachbarn zu bespritzen. — „Sie haben also wohl trotz Ihres Ekels die Piscine gesehen?“ werden Sie mir sagen. — „Nein, nein, ich habe sie nicht in ihrem vollen Glanze gesehen und hoffe gar sehr, daß ich sie nie sehen werde. Nun stellen Sie sich vor, was ich Ihnen erst davon erzählen würde, wenn ich sie gesehen hätte. Piscine! Piscine! und um die Sache noch schlimmer zu machen, hat man in Plombières das Zeitwort „piscinieren“[1] daraus abgeleitet: „Wir piscinieren, er oder sie pisciniert!“ Glücklicherweise hat Plombières jetzt guten Grund, auf weitgehende, zweckmäßige Umgestaltungen, auf wertvolle Verschönerungen zu rechnen; das Versprechen ist dem Orte gegeben worden, und dieses von oben herabgekommene Versprechen ist bereits auf dem Wege der Erfüllung. Es ist also zu hoffen, daß man schon in einigen

[1] Pisciner.

Jahren das Andenken an die Piscine in weniger primitiven und anständigeren Bädern wird ertränken können.

Ich habe es schon gesagt, die Umgebung von Plombières bietet entzückende Punkte, großartige Ausblicke, Verstecke, Ruheplätze im Walde, welche würdig wären, von den Virgilen und Bernardins de Saint-Pierre aller Zeiten und aller Länder besungen zu werden. So das Val d'Ajol, von Vieille-Feuillée aus gesehen, die Hochplateaus, auf welchen man dahin gelangt, der Brunnen des König Stanislaus und der Fuchsbrunnen, die Vallée des Roches und so und so viele andere Punkte, die ich zu nennen unterlasse. Irgend einer jener poesievollen Orte bildet gewöhnlich das Ziel kleiner Karawanen von Badegästen, welche sich nach dem Frühstück, das heißt gegen elf Uhr, zu einem solchen gemeinschaftlichen Ausflug oder, wie der ironisch klingende Name lautet: zu einer Vergnügungstour vereinigen. Es wären in der Tat reizende Spaziergänge, wenn man sie zu seiner eigenen Stunde, mit seinem eigenen Schritt, bei erträglicher Temperatur und allein oder fast allein unternehmen würde. Gewöhnlich aber steigt man in Gruppen von acht oder zehn Personen, von welchen mindestens sechs auf Eseln reiten, begleitet von drei oder vier Eseltreibern oder Eseltreiberinnen von unangenehmsten Aussehen. Die Sonne brennt zum Steineschmelzen, man kann nicht Halt machen, wo es einem gefällt, oder sich, wie der Hase in der Fabel[1], in Thymian und Heidekraut ergötzen; man wird von den Eseltreibern mitgeschleppt, die, weil sie so und so viel für jede Tour bezahlt bekommen, nur daran denken, soviele wie möglich an einem Tage zu machen, und infolgedessen den Wert der Zeit kennen.

Das sind wirkliche Fegefeuertouren. Überdies ist der Esel ein dummes Tier; obwohl er so bescheiden und ergeben aussieht, zeigt er einen weit größeren Eigensinn als das Maultier.

Wenn er mit einem schweren Philister[2] beladen ist, welcher große Reden hält über seine Bürgerpflichten und über den Ehren-

---

[1] La Fontaine: Les lapins (Buch X, Fabel XV). (Anm. d. Übers.)

[2] Berlioz schreibt M. Prudhomme und erinnert damit an den von Henri Monnier geschaffenen Typus. (Anm. d. Übers.)

säbel, welchen er erhalten hat, den Säbel, den er als den schönsten Tag seines Lebens bezeichnet, zur Verteidigung oder Bekämpfung unserer Institutionen[1] zu gebrauchen schwört, und wenn man seinen Schritt (des Esels) beschleunigen will, um zurückzubleiben und ihn (den Philister) los zu werden, so hat das verwünschte Vieh (der Esel) ein dickes Fell und ein taubes Ohr; unempfindlich gegen Schläge, geht er mit stoischem Ernst weiter und scheint im Gegenteil seine Gangart nach der unsrigen zu richten. Wenn er dagegen eine graziöse Krinoline trägt, an deren Seite man so gerne gehen möchte, um mit ihr zu plaudern, da kann man an den Fegefeueresel noch so dringende Bitten richten, damit er nicht zu schnell laufe, er trabt durch Felsen und Dornen und läßt einen auf einem kahlen Berg, in einer Hitze von dreißig Grad Reaumur zurück, eine Viertelstunde von jeglichem Schatten entfernt.

Außerdem hat man sich noch über so und so viele andere kleine Dinge zu ärgern, welche ich verschweige, die aber auch ins Gewicht fallen.

O! die Vergnügungstour! Gott bewahre Sie davor! Der einzige Grund, aus welchem ich sie mit dem mäßigen Ausdruck Fegefeuer bezeichnet habe, obgleich ich berechtigt wäre, sie der Hölle gleich zu stellen, ist der, daß man im allgemeinen davon zurückkommt, allerdings gerädert, gebrochen, verbrannt, bestaubt,[2] mit glühendem Kopf und brennender Kehle, mit wunden Füßen, in einer Hundelaune, klagend über einen verlorenen Tag, eine schöne Natur, die man schlecht gesehen hat, über gestörte Träumereien, zurückgedrängte Gemütsbewegungen; aber man kommt doch zurück . . . wenigstens fast immer.

Ich bin eines Tages auf diesem glühenden Rade geschleift worden, als die Leiter der Vergnügungstour für eine Wallfahrt nach Vieille-Feuillée und einen Besuch bei Fräulein Dorothea gestimmt hatten. Fräulein Dorothea ist in Plombières berühmt

---

[1] Vergleiche Henri Monnier: Grandeur et Décadence de M. Prudhomme. (Anm. d. Übers.)

[2] Berlioz schreibt: »poussé« (couvert de poussière). Diese Worte mußten als unübersetzbar wegbleiben. (Anm. d. Übers.)

und von Epinal bis Remiremont vorteilhaft bekannt; sie ist eine biedere, liebenswürdige Person, welche vor langer Zeit im Val d'Ajol auf die Welt kam und nur einmal auf einige Jahre dieses Tal verlassen hat. Durch ihren Verkehr mit der eleganten Welt hat sie sich eine reine Aussprache, eine vornehme und doch nicht gezierte Redeweise und eine Haltung angeeignet, welche, ohne unterwürfig zu sein, Würde mit Liebenswürdigkeit verbindet. Sie verfertigt mit eigenen Händen kleine Instrumente für kleine Musik, welche sie épinettes nennt, wahrscheinlich deshalb, weil sie in Epinal verkauft werden, denn sie haben mit der wirklichen épinette (dem Spinett) nichts gemein, als daß sie aus vier Saiten bestehen, welche über einen hohlen, gleich einem Gitarrengriff, mit Bünden bedeckten Stab gespannt sind und mit einer Stahlfeder gekratzt werden.

Fräulein Dorothea verfertigt außerdem Verse voll wohlgemeinter Wendungen für die Reisenden, welche zu ihr kommen, und setzt ihren Gästen köstliche Milch, Kirschwasser und ein ausgezeichnetes Schwarzbrot vor, auf einem steinernen Tisch, welcher vor siebzig Jahren von ihrem Vater auf einer Terrasse aufgerichtet wurde, von wo man aus großer Höhe das Val d'Ajol überblickt und eine unbeschreiblich schöne Aussicht genießt.

An dem Tage, an welchem unsere kleine Karawane, die aus einem Strauß (ich sollte eigentlich sagen aus einem Garbenhaufen) der graziösesten Krinolinen von Plombières bestand, sich nach Dorotheas einsamer Behausung auf den Weg machte, waren wieder die Esel dabei und verfehlten ihrer Gewohnheit gemäß nicht, diejenigen von uns zu quälen, welche zu Fuß gingen. Trotz unseres Geschreies ließen sie uns im Stich. Und so sahen wir uns unter der Glut einer sengenden Sonne inmitten einer kahlen Heide, ohne daß wir nur ahnten, welche Richtung wir einschlagen mußten, um unser Reiseziel zu erreichen. Nach einigen Augenblicken der schlechten Laune waren wir ganz überrascht, Eindrücke zu empfangen, um welche wir in Gesellschaft der Esel zweifellos gekommen wären. Wir gingen schweigend einher und beobachteten die eigentümliche Physiognomie des Hochplateaus, auf welchem wir so unmenschlich verlassen worden waren, eine Physiognomie, welche man bei den weiten, niederen Ebenen nicht antrifft. Diese Höhen scheinen reicher an Luft und Licht

zu sein; es schwebt über der ganzen Landschaft etwas Geheimnisvolles; es wohnt da der Geist der Einsamkeit ... dort ein kleiner Teich, an welchem gewiß des Nachts die Feen ihr heimliches Wesen treiben ... hier eine Gruppe unbeweglicher Eichen ... kein häßliches, gehörntes, unsauberes, wiederkäuendes Tier; kein bellender, räudiger Hund; kein kropfiger, zerlumpter Hirte ... kein Federvieh, keine Hühner oder Truthähne, nichts was an Hühnerhof und Pferdestall erinnert usw. Überall Schweigen und Friede; das Heidekraut neigt unter leisem Windhauch sanft seine kleinen rosafarbenen Büsche; zwei Lerchen huschen in pfeilschnellem Fluge vorbei ... verliebtes Jagen; die eine verschwindet in einem Kornfeld, die andere schwebt in spiralförmiger Bahn in die Höhe und präludiert zu ihrer großen Freudenhymne. Goethe hat es gesagt:

Doch ist es jedem eingeboren,
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt,
. . . .

Es ist der poesievollste der Vögel. Kommen Sie mir nicht mit der klassischen Nachtigall, philomela sub umbra; sie braucht als Konzertsaal blühende, sonore Haine; sie singt des Nachts, um sich bemerkbar zu machen; sie schaut, ob man ihr zuhört, hat es mit ihren pomphaften, von Trillern und Läufen unterbrochenen Cavatinen immer auf Effekt abgesehen; sie scheint durch gewisse Akzente einen Schmerz auszudrücken, den sie nicht empfindet; sie hat große, gierige Augen, frißt dicke Würmer und würde gerne Claqueure verlangen. Sie ist eine wirkliche Primadonna mit einer Gage von hunderttausend Frank.

Seht und hört euch dagegen das Männchen der Lerche an; da habt ihr einen wirklichen Künstler. Er singt, unbekümmert um die Wirkung, welche er hervorbringen kann, weil es für ihn eine Wonne ist, zu singen; er braucht freie Luft, einen endlosen Raum. Sehet ihn an am Abend eines schönen Tages, wenn sich das Herannahen der Nacht schon fühlbar macht, seht, wie er emporschwebt, wie er die Sonne begrüßt, die am Horizonte untergeht, und den Stern, welcher durch den Himmelsbogen hindurchblinkt; er steigt singend

zum Gestirn empor: er schwebt im Äther; man begreift sein maßloses Glück, man teilt es mit ihm; er steigt höher, höher, höher, und singt immer; seine siegreiche Stimme tönt nach und nach schwächer, aber man fühlt wohl, daß sie nichts von ihrer Kraft verloren hat, daß die Entfernung allein ihren Glanz dämpft; er steigt höher, noch höher, er verschwindet ... man hört ihn immer noch, bis er, im azurblauen Himmel verloren, vor Begeisterung erschöpft, berauscht von reiner Luft, Melodie, Luft und Licht, seine Flügel mutig schließt und sich aus unermeßlicher Höhe auf sein Nest herabfallen läßt, wo sein Weibchen und seine Jungen ihn in Dankbarkeit für seine Lieder durch ihre Liebkosungen neu beleben.

... Wir lauschten alle drei ...; wir lauschten noch, als der Pindar der Vögel in sein Nest zurückgekehrt war, seinen letzten Vers beendet hatte und zweifellos zu seiner Familie sprach, in intimen Tönen, welche unser grobes Ohr nicht fassen konnte. Aber wir hatten uns ganz verirrt und waren in einiger Unruhe wegen der jungen Krinolinen. Glücklicherweise weckten wir im Vorbeigehen eine alte Frau auf, welche in einem Graben in der Sonne tapfer schlief: sie bot sich an, uns quer durch die Felder zu führen. Kaum hatten wir die Alte als Führerin angenommen, als sie das Gespräch auf den Kaiser brachte und uns fragte, ob wir ihn gesehen hätten, ob wir ihn kennten, usw.

„Ha! ich kenne ihn gut, ich", fuhr sie fort. „Neulich ging er hier vorüber wie Sie, auf dem Wege zu Dorothea; Leute aus dem Val d'Ajol kamen hierher an diese Ecke des Waldes und warteten auf ihn. Ein großer General ging mit einem anderen Herrn in großer Entfernung der übrigen Truppe voran. Da sagten die Bauern zu ihm:

„Sagen Sie einmal, Herr, sind Sie der Kaiser?"

„Nein, der dort ist es, der eben über die Wiese kommt."

Gleich gehen die Leute aus Ajol auf die Wiese zu und sagen zum anderen:

„Sie, Herr, sind also der Kaiser?"

„Ja, meine Kinder", antwortet der andere.

„So! Gut, dann segnen Sie uns."

Und da fielen Sie vor dem Kaiser auf die Kniee. Er wollte

sie in die Höhe richten, konnte es aber nicht. Er drehte an seinem Schnurrbart herum, und man sah wohl, daß er eine Träne im Auge hatte, der arme Mann."

„Und das haben Sie gesehen?"

„Nanu, ob ich es gesehen habe! ich habe es gesehen, wie ich Sie sehe. Und weiter oben, dort bei jenem Bauernhof, haben sie den Weg nicht mehr gewußt und den großen Nikolaus gefragt, der vor seiner Tür Buchweizen siebte. Nikolaus hat ihnen gesagt, wie sie gehen sollten, und der Kaiser hat ihm ein Geldstück in die Hand gedrückt. Nikolaus glaubte, es seien so vielleicht zwanzig Sous; als aber alle fort waren, hat er seine Hand aufgemacht, hat hineingeguckt, und wie er gesehen hat, daß es ein wirkliches Goldstück aus Gold war, hat er einen Schrei getan und zu fluchen angefangen, o! zu fluchen, daß einem Angst dabei wurde. Aus Freude, wohlverstanden, er fluchte aus Freude; aber trotzdem, es ist doch nicht schön, so zu fluchen."

Auf diese Weise plaudernd, gelang es der biederen Frau, uns fast mit heiler Haut zu Dorothea zu führen, wo wir unsere reizenden Krinolinen vorfanden, unsere häßlichen Esel und Kirschwasser und Milch.

Plombières und Baden-Baden.

II

Ankunft bei Fräulein Dorothea. — Das Val d'Ajol. — Immer kriechen. — Warum altern, leiden, sterben? — Der Stanislaus-Brunnen. — Die Moränen. — Die Gletscher. — Die Table d'hote. — Geschwätz und Klatschereien. — L'Eaugronne. — Dr. Sibille; seine Behandlung der Darmkrankheiten. — Defekte Väter. — Der Schrecken des Philisters. — Viviers Konzert. — Soiree beim Kaiser. — Baden-Baden. — Eine neue Oper von Clappisson; Erfolg. — Das Konzert. — Frau Viardot. — Fräulein Trupez. — Beethoven. — Rückkehr nach Plombières. — Traurigkeit.

Plombières, den 30. August.

Zuerst wurde, wie üblich, in allen Tonarten, in allen Klangfarben, in allen Rhythmen ausgerufen: „Ha! da sind Sie ja!"

„Was ist Ihnen denn begegnet?"

„Welche Aufregung!"

„Hören Sie mal! Sie haben uns schön im Stich gelassen!"

„Die verdammten Esel sind schuld."

„Aber, Herr, man weiß doch, daß die auf dem Esel schneller gehen als die zu Fuß."

„Mein Sattel ist gerutscht."

„Ha! Ha! man hat ihn noch gerade zur rechten Zeit festgehalten!"

„Wir haben Himbeeren gepflückt."

„Welche Aussicht hier oben!"

„Gott! ist das schön!"

„Nein, Herr, ich bleibe nicht. Wir müssen gleich nach Plombières zurück. Man wartet auf mich, um nach Renard zu gehen. Meine Esel müssen mir doch etwas eintragen!"

„Nun, so gehen Sie, rauhe Schöne, wir werden zu Fuß

zurückkehren; glauben Sie, wir seien hier heraufgeklettert, um nach zwei Minuten wieder fortzugehen, ohne etwas gesehen zu haben?"

Endlich hat man sich dann gegönnt, den Ausblick zu genießen und das Val d'Ajol zu bewundern, das sich vor Dorotheas Haus in einer großen Tiefe ausdehnt. Es ist eine weite, grüne Wiege, in deren Grunde wie ein Kinderspielzeug ein rotschimmerndes Dorf liegt; gleich unzähligen Arabesken zeichnen sich darin Baumgruppen in allen Schattierungen, Tannen, Buchen, Birken und auch Eschen, jene eleganten Bäume, die den Stolz der Vogesenvegetation bilden; darüber schwebt ein lichter bläulicher Schleier, und alles ist so ruhig, so frisch, so schön von allen Seiten umrahmt. Bei diesem Anblick regt sich in dem Zuschauer, welcher am Rande der Terrasse steht, zunächst das Gefühl, er müsse sich in den weiten Raum werfen, um mit Wonne in diesem großen, weiten Luftsee zu schwimmen. Doch gleich widerstrebt er jenem spontanen Impuls, der ihn nach vorwärts treibt; er klammert sich an den Baum, um nicht in den Abgrund zu stürzen, und ruft mit Faust aus: „O, daß kein Flügel mich vom Boden hebt! . . ." Ist es in der Tat nicht natürlich, daß man sich da gedemütigt fühlt und sich sagt: „Der dümmste und schwerfälligste der Vögel, ja eine Gans, könnte es tun, und ich vermag es nicht! . . ." O Menschen, die ihr so stolz seid auf eure Entdeckungen, auf eure Maschinen, die erschaffen und vernichten, auf eure vertrauten Beziehungen zu Dampf und Blitz, welche ihr allmählich zu fast ergebenen Sklaven gemacht habt, ihr Erfinder, die ihr von eurer Wissenschaft, euren Berechnungen so aufgebläht seid; ihr baut wandernde Häuser, schwimmende Paläste; ihr habt sogar die Gesetze der Schwere dazu benutzt, große Blasen durch einen scheinbaren Widerspruch bis zu den Wolken emporzutreiben, ihre Steigekraft sollte euch den Weg durch die Lüfte bahnen; und doch kriecht ihr noch immer. Sich auf dem Wasser oder auf der Erde mit Hilfe der Winde oder des Dampfes fortschleppen, heißt immer noch kriechen. Und bis zu dem Augenblick, wo ihr durch Flugapparate oder durch Lenkung von Luftschiffen und Luftstädten das sichere Mittel gefunden habt, euch frei durch den Raum zu bewegen, bis dahin werdet ihr, trotz allem, der

kriechenden Rasse angehören, bis dahin bleibt ihr doch nur ehrgeizige Raupen, stolze Schnecken . . .

An einer der äußeren Wände von Dorotheas bescheidenem Hause hing, von einem Lorbeerkranze umrahmt, ein Vierzeiler in Alexandrinern, eine Dichtung unserer Waldmuse, über den Besuch, welchen ihr der Kaiser einige Tage zuvor abgestattet hatte.

„Dies ist sehr schön, Fräulein, es ist ebenso gemüt- als stilvoll. Seine Majestät ist wohl recht befriedigt gewesen?"

„Der Kaiser schien besonders bewegt zu sein, in meinem Hause die Stätte wiederzusehen, an welcher vor ihm Königin Hortense und Kaiserin Josephine gerastet hatten."

In der Tat müssen ihn diese Erinnerungen, welche er hier in der Einsamkeit nicht erwartete, gerührt haben. Und er kam zu Fuß, bei einer solchen Hitze?"

„Ja, meine Damen."

„Majestät haben Ihnen wohl auch über Ihre Milch ein Kompliment gemacht? Sie ist ausgezeichnet."

„Der Kaiser hat sie nicht versucht."

„Wie? Sie haben ihm keine vorgesetzt?"

„Ich war so verwirrt, daß ich nicht daran gedacht habe. Und doch hat er mich gefragt, ob wir Kühe haben . . ."

„Nun! das war deutlich!"

„Wahrhaftig, jetzt kommt mir erst der Gedanke, er hatte Durst und wollte es mir durch die Blume zu verstehen geben, er hat es nicht gewagt, mich um Milch zu bitten . . . Mein Gott, wie schäme ich mich! es ist meiner unwürdig. Aber er hat mir versprochen, wiederzukommen, ich werde mich bei ihm recht entschuldigen."

„Wenn der Kaiser wiederkommt, so können Sie darauf rechnen, daß er diesmal Erfrischungen mitbringen läßt, die er vor Ihrer Nase auf dem Rasen genießen wird, weil Sie ihm an diesem ungastlichen Tisch nicht einmal eine Tasse Milch angeboten haben."

Nachdem wir in dieser Weise das Gewissen unserer armen Wirtin gequält und es gewagt hatten, in ihr Album einige Verse zu schreiben, auf welche sie zwei Tage darauf mit einem ganzen Sonett antwortete, stiegen wir wieder hinab, diesmal ohne

Zwischenfall, ohne allzugroße Ermüdung, ohne uns zu verirren, die einen singend, die anderen träumend und ein wenig philosophierend. Eine sehr liebenswürdige Dame wollte unbedingt wissen, warum wir altern, warum wir leiden, warum wir sterben.

„Ach! auch mir scheint es, daß altern, leiden und sterben drei Zeitwörter sind, über deren Bedeutung man nicht genug jammern kann, und daß es besser wäre, immer zu genießen. Wir wachsen, wir gelangen zu dem Verständnis des Schönen, zu der Erkenntnis des Wahren, wir fühlen, wie unsere Intelligenz, unser Herz erblüht, um dann inmitten dieser erhabenen Extase zu sehen, wie nach und nach das Trugbild verschwindet, die Hoffnung entflieht; wenn man nicht lügen will, muß man zugeben, daß dies eine abscheuliche Mystifikation ist, und daß man nicht anders als im Wahnsinn enden könnte, wollte man sich hartnäckig darein vertiefen. Allein, meine Gnädige, es gibt in dieser Mausefalle, in welcher wir alle gefangen werden, in welcher Liebe, Kunst, Zauber der Welt die Köder sind, und der Tod zuschnappt, noch viele andere Dinge, welche sich nicht erklären lassen. Erlauben Sie mir, eine Frage an Sie zu richten: Wissen Sie, welches der schlimmste aller Vögel ist?"

„Meiner Treu, nein, es gibt soviele schlimme Vögel. Vielleicht der Geier? oder die Taube, die ihre Jungen tötet?"

„Nein, es ist der Fink."

„Der Fink? dieser mutwillige Sänger, der so zierlich, so liebenswürdig ist? Gehen Sie mir! Und warum?"

„Das hat man nie ergründen können."

„Ich verstehe Ihre Parabel. Nur verleumden Sie den Finken; wenn ich dagegen sage, daß altern, leiden und sterben drei entsetzliche, verabscheuungswürdige Dinge sind, verleumde ich nicht . . ."

„Den unbekannten Geier, der uns früher oder später verschlingt? Nein, gewiß nicht; und ich schwöre Ihnen, daß dieses Ungeheuer mir, gerade so wie Ihnen, unendlich widerlich ist. Aber warum er so verabscheuungswürdig und widerlich ist? nach vielen Tausenden von Jahren wird man, wenn die menschliche Rasse noch besteht, wie heute sagen müssen: ‚Das hat man nie ergründen können.'"

Am zweiten Tage danach (denn man hat nach einer „Vergnügungstour“ mindestens vierundzwanzig Stunden der Ruhe nötig) mußte der Stanislausbrunnen erklommen werden. Um dorthin zu gelangen, geht man eine Zeitlang auf einer schönen, bequemen Landstraße, welche kürzlich auf Befehl des Kaisers hergestellt worden ist; und da der Rest des Weges durch Wälder führt, ist man alsdann, wenn auch nicht in der Kühle, so doch wenigstens im Schatten.

Neue philosophische Frage, welche während unseres Aufstiegs angeregt wurde:

Was soll man vorziehen, durch Hitze oder durch Kälte zu sterben?

Alle sind der Meinung gewesen, daß man vorziehen soll, es niemals zu ergründen.

Bei unserer Ankunft am Brunnen, dessen dünner Wasserstrahl kaum zu sehen ist, fanden wir wieder eine prächtige Aussicht, Milch und Verse. Die folgenden vier auf König Stanislaus las ich von dem Felsen auf, unter welchem die Tränen der Wassernymphe fließen, und sende sie Ihnen ganz frisch:

Beglückt durch deines Namens Ehre,
Wenn mir, o guter Fürst, würd' täglich zugeführt
Die reiche Tränenflut, die deinem Los gebührt,
Mein Brünnlein nicht so dürftig wäre.[1]

Um auf der neuen Landstraße zum Stanislausbrunnen zu gelangen, muß man durch eine ungeheure Anhäufung, ein Gewirr, ein Chaos von grauen Felsen gehen, welche in Blöcken von allen Größen und Formen zerbröckelt, durcheinander geworfen, übereinander getürmt sind; ihr Anblick macht den Eindruck einer gigantischen Ruine und regt die Phantasie mächtig an. Man nennt diese Felsenhaufen moraines oder murghers. Und ein jeder fragt sich, wer sie dorthin gebracht haben mag. Die Volkssage antwortet darauf: Zur Zeit, als noch die Feen am Werk waren, hatten sich diese graziösen Arbeiterinnen in den Kopf gesetzt, an dieser Stelle eine Brücke zu

---

[1] Heureuse du nom qui me reste,
Bon roi, si je pouvais chaque jour recueillir
Les pleurs dus pour jamais à votre souvenir,
Je ne serais pas si modeste.

bauen, als Übergang von einem Berge zum andern. Sie kamen des Nachts und trugen in der Schürze Steine, um die Fundamente zu legen. Da erblickte die Königin einen Neugierigen, welcher sie vom nahen Walde aus beobachtete; sie stieß einen lauten Schrei aus, alle Feen ließen die Zipfel ihrer hochgehobenen Schürzen los, so daß die Steine auf die Erde fielen, und flohen erschrocken hinweg.

Einige Leute behaupten, diese Anhäufungen seien durch frühere Gletscher entstanden, welche in langsam nach unten fortschreitender Bewegung diese Bruchstücke vom Gipfel des Berges in das Tal befördert haben sollen, wie es in der Tat die Alpengletscher mit gewissen Granitblöcken tun. Die Urheber dieser Erklärung vergessen nur, uns mitzuteilen, von welchen Gletschern die auf dem Gipfel der Berge angehäuften Moränen herrühren, wie sie in der Umgebung von Plombières so häufig sich finden. Und selbst wenn man sie nicht auf den Gipfeln, sondern nur in den Tälern anträfe — was, wie ich wiederhole, nicht der Fall ist — so wäre man immerhin genötigt anzunehmen, daß die Gletscher die Steine oben nehmen mußten, um sie nach unten zu tragen. Welche Ursache hatte man aber, die Steine seinerzeit dort aufzuhäufen, wo jene sie vorfanden? . . . Diesmal darf man nicht sagen: „Das hat man nie ergründen können!“ Es ist im Gegenteil augenscheinlich, daß diese Moränen ganz einfach Trümmer der Felsenkante sind, die bei einer Erdbewegung durch die plötzliche Aufwölbung gesprengt wurde, welche die Vogesen bildete. Durch die Gewalt der Erschütterung wurden diese Trümmer regellos nach allen Richtungen zerstreut und häuften sich, ihrer Schwere folgend, in größeren Massen am Abhang und am Fuß der Berge auf.

Ein Philister, welcher, wie er sagte, gern ein berühmter Geologe geworden wäre, teilt in dieser Beziehung ganz und gar meine Ansicht.

„Übrigens“, fügte er gestern hinzu, mit einem Verständnis, welches ich bei seinem Philistertum nicht vermutete, „was sollte aus diesen vermeintlichen Gletschern geworden sein? die Erde würde sich demnach erwärmen? Jedermann weiß doch, daß sie erkaltet.“

„Ach ja, jedermann weiß, daß man beinahe nichts weiß, und die Alten in Plombières werden Ihnen, wenn Ihnen daran liegt, versichern, daß früher auf diesen Bergen Gletscher lagen. Das Eis war sogar so hart, daß man es zu Feuersteinen verwendete. Wenn dies wahr ist, so muß die Vorsehung, welche nichts ohne Zweck tut, die Gletscher zurückgezogen haben, seitdem die Zündhütchen entdeckt worden sind, und das System der Perkussionsgewehre die Oberhand gewonnen hat."

„In der Tat, das ist logisch. Ich hatte diesen Fall nicht bedacht. Mein Gott! Wie gern wäre ich ein berühmter Geologe geworden! Ich habe immer Geschmack an der Geologie gehabt! Aber das Leben ist so kurz! Sehen Sie, wie langsam man sich bildet; in achtzehn Monaten bin ich volle sechzig Jahre alt, und es war mir bis jetzt nicht zu Ohren gekommen, daß man aus Eis Feuersteine machen könne. Die Natur ist unerforschlich. Aber ich habe eben den Ausdruck géologue gebraucht, um einen Gelehrten der Geologie zu bezeichnen; ist dies richtig?"

„Théologie gibt théologien, astrologie astrologue, entomologie entomologiste. Ich glaube also, daß wir uns in die Schwierigkeit teilen sollen; sagen Sie géologiste, ich sage géologien, und wir können fast sicher sein, daß wir uns beide irren."

„Übrigens ist es mir gleich, ich wäre nicht gern ein großer Grammatiker geworden."

„Nun, dann haben Sie keine Ursache, sich zu beklagen."

. . . .

Die Table d'hôte bildet in Plombières, ich wiederhole es, die dritte, wichtige Aufgabe des Tages. Bei dieser Gelegenheit versammelt sich eine zwar zahlreiche, aber im allgemeinen gut zusammengesetzte Gesellschaft; es finden sich darunter wenige Philister, auch renommieren diese nicht zu sehr mit ihrem Säbel und schwatzen nur selten über unsere Institutionen. Nur sitzt man so enge, daß man, wie bei Boileaus Festmahl, gezwungen ist, das Essen mit einer Seitendrehung nach links einzunehmen.[1]

[1] De faire un tour à gauche et manger de côté. Nach einer Stelle aus der dritten Satire (Le repas ridicule.) (Anm. d. Übers.)

Ferner ist die Bedienung recht langsam. Die Hähnchen bestehen nur aus zwei Flügeln; wenn von diesen noch einer übrig ist und an einem vorbeikommt, nimmt man ihn und ärgert sich, weil einen der Tischnachbar innerlich für einen Egoisten hält; wenn man ihn aus Bescheidenheit nicht nimmt, ärgert man sich noch viel mehr. Es kommen ausgezeichnete Forellen und große Mengen von Fröschen (ein Gegenstand des Schreckens für die Engländer) auf die Tafel. Woraus ich schließen muß, daß in Plombières wie anderswo die Table d'hôte schließlich nur eine Piscine ist, in welcher gegessen wird.

Nach der Tafel begibt sich alles auf die Straße. Die Damen tragen ihre überwältigenden, aufgebauschten Toiletten zur Schau, vor ihren Türen, auf Bänken, auf Stühlen; andere bleiben auf ihrem Balkon stehen, und alle zerreißen sich gegenseitig mit einem leidenschaftlichen Eifer, wie man ihn selbst in den Löwengruben von Paris nicht allzuoft antrifft.

„Das blaue Fräulein dort? ... Ja, eine hübsche Erscheinung ... immer noch hübsch ... aber gestern auf dem Balle konnte man ihren Oberarm sehen, und der war ... kurz, es ist ein Unglück! Man kommt ja nicht nach Plombières, wenn man nicht irgend ein Gebrechen hat."

„Ha! diese magere Dame, die hat einen eigentümlichen Begriff von Anstand; sie erlaubt sich, ihre Tochter vorzuführen, jeden Abend dekolletiert bis ... zum nächsten Tag."

„Nun, wissen Sie schon das Unglück der dicken russischen Gräfin?"

„Nein."

„Was! mit dem Luftballon? Sie haben es nicht erfahren?"

„Noch nicht."

„Es hat noch niemand die Krinolinenwut so weit getrieben wie die Gräfin."

„Das ist wahr, sie hat den Umfang der großen Glocke vom Kreml."

„Nun also, gestern produzierten sich auf der Damenpromenade Leute, indem sie einen Luftballon von rosa und weißem Papier aufsteigen ließen, welcher noch viel größer war als die berühmte

Moskauer Glocke. Kaum wurde der Luftballon über den großen Eschen der Promenade sichtbar, als die ganze Versammlung rief: ‚Ach! mein Gott! da fliegt die Frau Gräfin davon!'"

In Plombières gibt es auch einen kleinen Fluß, oder vielmehr einen großen Bach; gelehrte Leute nennen ihn Eaugronne, die Bewohner der Gegend aber l'Eau-grogne[1]. Letztere Bezeichnung ist die wahre. Die andere ist nur eine prätenziöse Umänderung; mögen die Gelehrten das nicht übelnehmen, aber in der Tat wälzt der Fluß seine Wogen mit Geräusch; sein Wasser „grollt" immer. Der belebte Anblick, welchen seine Windungen der unteren Stadt verleihen, und seine Klarheit werden einigermaßen beeinträchtigt durch die Unreinigkeiten aller Art, welche er beständig mit sich führt. Die Metzger werfen Fleischabfälle hinein, welche für Auge und Nase gleich unangenehm sind. Überall sieht man lange Gedärme, welche mit einem Ende an irgend einem Stein hängen, und mit dem anderen gleich einem Aal sich windend, im Strome schwimmen. Das ist recht häßlich. Diese scheußlichen Gegenstände machten meinem Philister viel Kopfzerbrechen, und er fragte mich eines Morgens, wie ihr Vorhandensein in dem Flusse zu erklären sei.

„Wissen Sie denn nicht, Verehrtester, daß das Wasser von Plombières zur Heilung von Darmkrankheiten ausgezeichnet ist? Der Arzt und Kurinspektor, Herr Sibille . . ."

„Entschuldigen Sie, wenn ich Sie unterbreche, ich wollte gerade um einige Auskunft über den Inspektor Sibille bitten; er ist wohl ein gelehrter Arzt? Man rühmt ihn als solchen?"

„Ja, und außerdem vereinigt er, was noch seltener ist, Geist mit großer Herzensgüte; ganz im Gegensatz zu den anderen Ärzten, welche sich nur mit auserwählten Kranken, mit robusten, kräftigen, gesunden Leuten abgeben, läßt er sich herab, wirkliche Kranke zu pflegen, ja selbst die schwächlichsten, ganz hinfälligen, die hoffnungslosen, und gibt ihnen in sehr kurzer Zeit die Gesundheit wieder."

„Woher kommt er, bitte?"

---

[1] Das Wasser grollt.

„Bei Gott, wo sollte er herkommen, wenn nicht aus Cumä in Italien? Seine Familie ist von sehr alter Herkunft; sie war schon im Jahrhundert des Augustus in Rom berühmt, und Virgil spricht von den Sibillen aus Cumä an mancher Stelle seiner Dichtungen."

„Sehr wohl. Wir wollen zur Geschichte der Darmkrankheiten zurückkehren."

„Doktor Sibille hat also folgende, verständige Überlegung angestellt: Wie wäre es, wenn man, anstatt den Kranken ganz ins Wasser zu stecken und ihn durch unaufhörliche Bäder abzuschwächen, nur dasjenige seiner Organe hineintauchen würde, welches ihm Schmerzen verursacht? Würde dadurch die Kur nicht weniger anstrengend und zugleich sicherer und vollständiger werden? Das muß offenbar richtig sein, sagte er sich. Von diesem erleuchteten Gedanken geleitet, hat der Doktor sofort eine bewunderungswürdige schmerzlose Operation erfunden (ihre Beschreibung steht nicht in den Sibillinischen Büchern, er hält sie geheim), durch welche die Gedärme des Kranken sachte aus dem Körper entfernt werden. Er legt sie alsdann in die Flut des heilkräftigen Wassers, und in höchstens sechsunddreißig Stunden ist die Heilung herbeigeführt. Nur muß eben der Kranke während dieser Zeitdauer eine unbedingte Diät beobachten."

„O! ohne Zweifel! es wäre unsinnig, sich derselben nicht zu unterziehen. Wer zum Ziel gelangen will, darf die Mittel nicht scheuen."

„Darauf werden die Gedärme wiederum schmerzlos an ihren Platz gesetzt, und die wunderbare Kur ist vollbracht. Aber ich muß Ihnen alles sagen: leider bringt dieser physische Vorteil manchmal moralische Nachteile mit sich. Sie wissen ja, daß »l'Eau-grogne« von Forellen wimmelt; nun ist aber die Forelle ein gefräßiges Tier, und es kommt häufig vor, daß, während der Spülung der Organe ... nun ... Sie verstehen ..."

„Sie machen mich schaudern!"

„Ja, es kann schließlich ein Teil des Verdauungsapparates fehlen ... so einige Meter Darm ... Der gelehrte Doktor weiß,

wie gefährlich dem Patienten in solchem Falle die Einbildung werden könnte, und beobachtet über das Mißgeschick das tiefste Schweigen; er setzt, was noch vom Darm übrig ist, an seinen Platz, der Kranke merkt nichts und wird gesund. Nur geht seine Verdauung schneller vor sich, das ist alles. Dagegen verändert sich sein geistiger Zustand; er wird unsanft, hart; er mißhandelt Frau und Kinder; ja, was noch schlimmer ist, er geht so weit, sie mit Willen zu ruinieren, Ihnen alles, was er kann, von der Erbschaft vorwegzunehmen. So hat man gute, ehrwürdige Familienhäupter gesehen, welche nach ihrer Heilung als schwer defekte Väter von Plombières weggegangen sind.

„Das ist verblüffend!"

„Ei nun, die Natur ist unerforschlich, Sie haben das gestern gelegentlich einer geologischen Frage zugegeben, und Sie hatten sehr recht."

„Zweifellos; deshalb zittere ich aber doch; und wenn mich, was Gott verhüten möge, jemals eine Darmkrankheit befallen sollte, so würde ich nicht zu der kühnen Wissenschaft des Doktor Sibille Zuflucht nehmen, es liegt mir zu sehr daran, meinen Kindern einen guten Vater zu erhalten."

Vivier, jener große Feind der Philister, war zur Glanzzeit der Saison in Plombières. Er hatte den abenteuerlichen Gedanken, dort ein Konzert zu geben. Als dies beschlossen war, mietete er den „Salon"; es fehlte nichts als die Musik und die Musiker. Denn zu einem Konzert braucht man beides; es geht da nicht wie bei vielen Opern, in welchen ein oft langweiliger, lebloser Dialog die Musik sehr vorteilhaft ersetzt. In solchem Falle genügt es nicht, wenn Vivier sein Horn vervielfältigt und drei oder vier Töne zugleich hören läßt. Man wollte sich an Fräulein Favel, die liebliche Abtrünnige der Pariser „Opéra-Comique", wenden. Fräulein Favel, von Vivier um Hilfe angefleht, hatte zuerst nein gesagt; neues Zureden entlockte ihr dann ein recht schwaches „ja", und einige Stunden darauf sandte sie ganz formell ein mächtiges „nein". Fräulein Favel hat, wie man sagt, einen Gesangslehrer entdeckt (Columbus ist übertroffen), welcher ihr verbietet, vor dem Jahre des Heils 1860 auch nur einen einzigen Ton von sich zu geben, und ihr unter

dieser Bedingung ein Talent zu liefern verspricht, ebenbürtig dem Genie der ersten Sterne ihrer Zeit.

Der Glaube allein macht unselig.

Vivier hat dann eine junge Sängerin aus Nancy aufgefordert, deren Stimme so dünn ist wie das Wasserstrählchen des Stanislausbrunnens, und dazu, als Begleiter, Herrn Humblot, einen ausgezeichneten Musiker und geschickten Pianisten, einen Schüler des Pariser Konservatoriums, welcher in Epinal Unterricht erteilt. An ein Pianino war in Plombières nicht zu denken; wohl gibt es dort ein Harmonium von Alexandre (wo gäbe es jetzt diese nicht), allein dieses poetische religiöse Instrument kann das Pianino nicht ersetzen, und man mußte sich darein ergeben, eine jener näselnden Kommoden zu benutzen, welche man immer noch hartnäckig als Tafelklaviere bezeichnet. Das Konzert fand statt. Die Billette wurden, trotz ihres hohen Preises, alle genommen. Der Philister sträubte sich. Man gab ihm zu verstehen, daß diese Feierlichkeit unter hohem Protektorat stand, daß seine Abwesenheit bemerkt werden würde, und er ergab sich endlich, um keinen Skandal zu erregen. Vivier erzielte einen sehr schönen Erfolg. Nur wurde das Menu zu dem musikalischen Schmaus, welchen der Benefiziant dem Publikum bot, ein wenig kärglich befunden.[1] Es bestand aus vorzüglichem Wildbret und vielen Haselnüssen: Jagdstücken mit dreifachen Fanfaren, von Vivier; Barkarolen, Liedchen im leichten Genre, von Fräulein Millet; weiter nichts.

Drei Tage später, intime Soiree beim Kaiser, wo Vivier seine unerhörtesten Karikaturen, seine wohlerfundenen halblyrischen »proverbes«, seine Militäridyllen, mit einem Wort, sein ganzes großes Repertoire hören ließ. Nie hat man eine fröhlichere Soiree gesehen; Majestät, welche sich, wie ihre Gäste, zu einem unwiderstehlichen Lachen hinreißen ließ, gratulierte mehrmals dem geistreichen Violinisten-Schauspieler-Pianisten-Mimiker-Sänger zu der unvergleichlichen Originalität seiner Szenen und zu der Verve, mit welcher

[1] Unübersetzbares Wortspiel: Le menu fut trouvé un peu ... menu. (Anm. d. Übers.)

er sie ausführte. In den Pausen wurde getanzt. Um zwei Uhr morgens, nachdem die Tänzer und Tänzerinnen aufgebrochen waren, kam der Kaiser, welcher sich nur zum Scheine verabschiedet hatte, wieder herein und plauderte ein wenig mit uns an der Tafel. Um halb drei Uhr zogen wir uns zurück, entzückt über die kaiserliche Gastfreundschaft, müde vom Lachen und Beifallspenden, und um vier Uhr reiste ich nach Baden-Baden ab.

. . . .

In Baden-Baden erlebte ich zunächst die erste Aufführung einer französischen Oper in zwei Aufzügen, „Der Sylph“, von de Saint-Georges und Clapisson. Die beiden Hauptrollen wurden von Montjauze und Fräulein Duprez sehr gut gespielt und gesungen. Das Werk ist lebendig, heiter; es sind darin graziöse Melodien und geschickt behandelte Szenen zerstreut, und die Partitur ist fein instrumentiert. Es scheint mir zweifellos, daß dieses Werk, nach der Aufnahme, welche es in Baden-Baden fand, demnächst in Paris aufgeführt werden wird; ich will deshalb für diesmal nichts weiteres darüber sagen.

Ferner das Konzert, welches von Herrn Bénazet zum Besten der Überschwemmten in Frankreich veranstaltet wurde; lange Vorbereitungen. Morgens muß ich nach Karlsruhe fahren und mit den Künstlern der großherzoglichen Kapelle proben, am Nachmittag zur Probe mit den Badener Künstlern zurückfahren; abends die aus Straßburg und anderen Orten eintreffenden Noten in Ordnung bringen, dem Zimmermann Anweisungen für die Errichtung des Podiums geben, usw. usw. Am Tage vor dem Konzert, großer Andrang zum Konservationshaus; ich finde dort deutsche Freunde aus Berlin und Weimar, bekannte Musikliebhaber aus Rußland, England, Frankreich und der Schweiz, berühmte Pariser Künstler, Mitglieder des Instituts aus Paris, Kollegen von der Pariser Presse. Vor diesem auserlesenen Publikum findet das Konzert statt! Zehntausendsechshundert Francs Einnahme; Aufführung von seltener Schönheit; der vorzügliche Karlsruher Chor ist durch seinen geschickten Dirigenten, Herrn Krug, in bewunderungswürdiger Weise eingeübt, das Orchester ist tadellos; Frau Viardot strahlt in musikalischem Feuer und Humor mit ihren Mazurken von Chopin, mit

ihren spanischen Melodien, mit der Kavatine aus der Somnambula, ja selbst mit ihrer breiten Arie von Graun; Fräulein Duprez zeigt sich rührend und naiv in der schönen Arie aus „Iphigenie in Aulis“:

Leb' wohl, laß dein Herz treu behüten
Erinnerung, das heil'ge Wort.[1]

und entfaltet auch glänzende Virtuosität in der pikanten Siziliana von Verdi; die Herren Gremminger und Eberius, vom Hoftheater in Karlsruhe, ernten großen Beifall; die Szene aus „Orpheus“ wird großzügig wiedergegeben, das adagio aus der Beethovenschen Symphonie in B-dur vom Orchester rein und poetisch vorgetragen. Da schwillt unser Herz; es ist eine Qual, nicht ausdrücken zu können, was man fühlt. Dies ist Musik aus einer höheren Sphäre. Beethoven ist ein Titan, ein Erzengel, ein Thron, eine Domination. Von der Höhe seines Werkes betrachtet, erscheint die ganze übrige musikalische Welt winzig klein ... Er konnte und mußte in Anlehnung an das Wort aus dem Evangelium sagen: „Menschen, was habe ich mit euch zu schaffen?“

. . . .

Tags darauf verschlimmert sich bei mir ein Magenkrampf, verursacht durch verschiedene Umstände, unter denen die Übermüdung eine große Rolle spielt. Da ich nicht ohne Grund der Einwirkung des Wassers von Plombières vertraue, suche ich dort noch einmal Erleichterung. Diese läßt nicht auf sich warten.

Doch welch eine Veränderung! Bei der Table d'hote ist man nicht mehr gezwungen, das Essen mit einer Seitendrehung nach links einzunehmen; keine Krinolinen mehr, die dicke Kreml-Gräfin ist wirklich davongeflogen: keine Uniformen, keine Militärmusik, keine Zelebritäten, keine Autoritäten mehr; die Laubgirlanden sind verschwunden; Fräulein Dorotheas Alexandriner haben nur noch elf Silben; man zerreißt sich nicht mehr gegenseitig nach Tisch, auf den Hausschwellen; in der verödeten Straße von Plombières hört man die Holzschuhe der Vorübergehenden ... Es regnet ...

[1] Adieu, conservez dans votre âme
Le souvenir de notre ardeur (Akt III, Szene III). (Anm. d. Übers.)

Die Tage folgen sich, und einer gleicht dem anderen . . . Ich nehme einen Regenschirm und gehe im Walde spazieren, lauschend auf das harmonische und melancholische Geräusch der fallenden Wassertropfen im Laub, während im Talgrund die Eaugronne in ihrem Bette grollt. Ein Rotkehlchen, jener liebliche Vorbote des Herbstes, streckt neugierig zwischen zwei Ästen seinen hübschen Kopf heraus und heftet auf den unbeweglichen Wanderer seinen klugen Blick, als wollte es sagen: „Was will bei solchem Wetter dieser Sonderling bei mir?" Ich kehre nach Hause zurück; ich schreibe Ihnen. Alles ist traurig.

Vor drei Wochen war man in Plombières in so gehobener Stimmung, daß selbst die Kranken gesund aussahen; heute sehen alle Gesunde krank aus . . . Es regnet noch . . . es regnet fortwährend . . . Der Kaiser ist abgereist . . . der Philister bleibt beharrlich hier.

Ich möchte Paris wiedersehen.

Leben Sie wohl.

H. Berlioz.

Verirrungen und Täuschungen des Gehörs.

Eines Tages wohnte ich einem Konzerte bei, in welchem eine der wunderbarsten Sonaten von Beethoven für Violine und Klavier vorgetragen wurde; neben mir saß ein junger fremder Musiker, welcher kürzlich aus Neapel angekommen war, wo er den Namen Beethoven, wie er mir sagte, niemals gehört hatte. Diese Sonate rief in ihm sehr lebhafte, ihn überraschende Eindrücke hervor. Das Andante mit Variationen und das Finale entzückten ihn. Nach dem ersten Satz dagegen, welchen er mit fast peinvoller Aufmerksamkeit angehört hatte, sagte er zu mir:

„Das ist schön, nicht wahr? Sie finden das schön?"

„Ja, gewiß, es ist schön, großartig, neu, es ist in jeder Beziehung bewunderungswürdig."

„Nun, ich muß Ihnen eingestehen, daß ich es nicht verstehe."

Er war beschämt und traurig zugleich. Dies ist ein eigentümliches Phänomen, welches selbst bei solchen Zuhörern beobachtet werden kann, die von der Natur auf das glücklichste begabt sind, deren musikalische Erziehung aber unvollständig ist. Gewisse Stücke bleiben ihnen unverständlich, ohne daß es möglich wäre, zu erraten, warum sie ihnen unzugänglich sind. Sie wissen nämlich an diesen Stücken nichts zu schätzen, weder den Grundgedanken, noch die Entwicklung, noch Ausdruck und Stimmung, noch Anordnung, noch Schönheit der Melodien und Reichtum der Harmonie, noch das Kolorit. Sie hören nichts; für solche Stücke sind gewisse Zuhörer taub. Ja noch mehr, während sie nicht hören, was daraus in Fülle hervorquillt, glauben sie oft etwas zu hören, was gar nicht darin vorhanden ist.

Einem von ihnen schien das Thema eines Adagio *unbestimmt und von der Begleitung übertönt.*

„Gefällt Ihnen dies?" sagte ich eines Tages zu ihm, nachdem ich eine lange melodische Phrase in langsamem Tempo gesungen hatte.

„O! es ist köstlich und so deutlich in den Umrissen; das lasse ich mir gefallen."

„Hier haben Sie die Partitur; erkennen Sie das Adagio, dessen Thema Sie *unbestimmt* gefunden haben, und versuchen Sie, sich durch das Auge zu überzeugen, daß es von der Begleitung nicht übertönt werden kann, da es *ohne Begleitung* gesetzt ist."

Ein anderer warf einem Komponisten vor, er habe, durch eine unangebrachte, rauhe, harte und schlecht vorbereitete Modulation, die Melodie eines Liedes verdorben.

„Weiß Gott!" versetzte der Komponist, „Sie würden mir einen Gefallen tun, wenn Sie mir diese unglückliche Modulation zeigen wollten; hier ist das Stück, suchen Sie sie."

Der Dilettant konnte suchen, soviel er wollte, er fand nichts; das Stück ist von Anfang bis zu Ende in Es-dur, es *kommt keine Modulation darin vor.*

Hiermit habe ich nur irrige Begriffe zitiert, welche durch falsche Eindrücke bei unparteiischen, ja wohlwollenden Zuhörern hervor-

gebracht werden, die für das, was sie hören, gern liebevolle Bewunderung empfinden möchten. Danach kann man beurteilen, was die Verirrungen und Sinnestäuschungen voreingenommener, haßerfüllter, an fixen Ideen leidender Leute sein können. Wenn man diesen Leuten den D-dur-Dreiklang vorspielen würde und ihnen dabei sagte, er käme in dem Werk eines ihnen verhaßten Komponisten vor, so würden sie ausrufen:

„Genug, genug! das ist abscheulich, Sie zerreißen uns die Ohren!“

Diese sind wirkliche Narren.

Ich weiß nicht, ob man auch in der bildenden Kunst die Existenz jener Art von Irrsinnigen hat konstatieren können, welche rot für grün, weiß für schwarz, schwarz für weiß, Flüsse für Flammen, Bäume für Häuser und sich selbst für Jupiter halten.

Philosophische Korrespondenz.

Brief an Herrn Ella,

Direktor der „Londoner Musikalischen Vereinigung",

über

„Die Flucht nach Ägypten,"

Fragment eines Mysteriums im alten Stile.[1]

»Some judge of authors'names, not works, and then
Nor praise nor blame the writings, but the men.«[2]

Mein lieber Ella!

Sie fragen mich, warum das Mysterium „Die Flucht nach Ägypten" folgende Notiz trägt: Dem fingierten Kapellmeister Pierre Ducré zugeschrieben.

Dies kam infolge eines Fehlers, welchen ich begangen habe, eines schweren Fehlers, für welchen ich hart gestraft worden bin, und den ich mir stets vorwerfen werde. Die Sache verhält sich folgendermaßen:

Ich befand mich eines Abends bei Herrn Baron von M***, einem verständnisvollen, aufrichtigen Freunde der Kunst, gleichzeitig mit einem meiner früheren Mitschüler der Akademie in Rom, dem gelehrten Architekten Duc. Alle außer mir saßen beim Spiele, beim Ecarté, beim Whist, beim Brelan. Ich hasse die Karten. Mit großer Geduld und nach dreißig Jahren der Anstrengung habe

[1] Es bildet jetzt einen Teil meiner geistlichen Trilogie: „Die Kindheit Christi".

[2] So mancher fragt nur, wie der Autor heißt;
Er meint das Werk nicht, wenn er schmäht und preist.

ich es fertig gebracht, kein einziges Kartenspiel dieser Art zu kennen, damit ich gewiß nicht in den Fall gerate, von Spielern, welche einen Partner brauchen, mit Gewalt herangezogen zu werden.

Ich langweilte mich also in ziemlich augenscheinlicher Weise, als Duc sich zu mir wandte und sagte: „Da du doch nichts tust, solltest du für mein Album ein Musikstück schreiben.“

„Gern.“

Ich nehme einen Fetzen Papier, ziehe darauf einige Notenlinien, auf welchen bald ein vierstimmiges Andantino für Orgel entsteht. Ich glaube in dem Stück einen gewissen Zug von ländlicher, naiver Mystik zu finden, und es kommt mir sofort der Gedanke, einen Text in demselben Stile darunterzusetzen. Das Orgelstück verschwindet, und es wird daraus der Chor der Hirten von Bethlehem, welche in dem Augenblicke, wo die heilige Familie nach Ägypten aufbricht, dem Jesuskinde einen Abschiedsgruß singen. Man unterbricht Whist und Brelan, um mein geistliches »Fabliau« zu hören. Der mittelalterliche Anstrich von Versen und Melodie erregt Heiterkeit.

„Jetzt“, sage ich zu Duc, „werde ich deinen Namen darunter setzen, ich will dich kompromittieren.“

„Welch ein Einfall! meine Freunde wissen wohl, daß ich gar nichts von Komposition verstehe.“

„Das wäre wahrhaftig ein schöner Grund, um nicht zu komponieren! wenn sich aber deine Eitelkeit weigert, mein Stück anzunehmen, warte, ich will einen Namen erfinden, von welchem der deine ein Stück bildet. Es soll der Name Pierre Ducré sein, und ich mache daraus einen Musikmeister der »Sainte-Chapelle« von Paris aus dem 17. Jahrhundert. Das wird meinem Manuskript den ganzen Wert einer archäologischen Merkwürdigkeit geben.“

Und so geschah es. Allein ich hatte einmal angefangen, den Chatterton[2] zu spielen. Einige Tage später schrieb ich zu Hause das Stück „Die Ruhe der heiligen Familie“[1], diesmal mit dem Texte beginnend, und eine kleine fugenartige Ouvertüre für

[1] Repos de la Sainte Famille.

[2] Chatterton, englischer Dichter (1752—1770); er verfaßte Dichtungen im Stile des Mittelalters und veröffentlichte sie als Werke eines Mönches aus dem 15. Jahrhundert, Thomas Rowley. (Anm. d. Übers.)

kleines Orchester, in unschuldigem Stile, in Fis-moll ohne Leitton; dieser Modus ist nicht mehr Mode, er gleicht den Psalmodien und stammt, wie man bei den Gelehrten hören kann, von irgend einem phrygischen, dorischen oder lydischen Modus des alten Griechenlands ab (was gar nichts zur Sache tut); aber es herrscht in ihm offenbar jene melancholische, etwas einfältige Stimmung der alten Volksballaden.

Einen Monat später — ich dachte nicht mehr an meine retrospektive Partitur — fehlte mir für das Programm eines Konzertes, welches ich zu leiten hatte, ein Chor. Es schien mir amüsant, ihn durch den Chor der Hirten aus meinem Mysterium zu ersetzen, für welchen ich den Namen des Pierre Ducré, Musikmeisters der »Sainte-Chapelle« von Paris (1679), beibehielt. In den Proben faßten die Choristen sogleich große Liebe zu dieser Musik aus der Zeit ihrer Vorfahren.

„Aber wo haben Sie denn das ausgegraben?“ fragten sie mich.

„Ausgegraben ist beinahe richtig“, antwortete ich ohne Zögern, „man fand es in einem vermauerten Schrank, als man kürzlich die »Sainte-Chapelle« restaurierte. Es war auf Pergament geschrieben, in einer alten Notenschrift, welche ich nur mit vieler Mühe entziffern konnte.“

Das Konzert findet statt, das Stück von Pierre Ducré wird sehr gut ausgeführt und noch besser aufgenommen. Zwei Tage darauf loben es die Kritiker und gratulieren mir zu meiner Entdeckung. Ein einziger bezweifelt seine Authentizität und sein Alter. Dies beweist Ihnen, Gallophobe, der Sie sind, daß es, was Sie auch sagen mögen, überall geistreiche Leute gibt. Ein anderer Kritiker gerät in Rührung über das Mißgeschick jenes armen alten Meisters, dessen musikalische Eingebung sich erst nach hundertdreiundsiebzig Jahren der Vergessenheit den Parisern offenbart. „Denn“, sagt er, „keiner von uns hatte noch von ihm gehört, und das „Biographische Lexikon der Musiker“[1] von Fétis, in welchem doch so ganz außerordentliche Dinge stehen, erwähnt ihn nicht.“

Am folgenden Sonntag befand sich Duc bei einer jungen und

[1] Dictionnaire biographique des Musiciens.

schönen Dame, welche die alte Musik sehr liebt und eine große Verachtung für moderne Kunstprodukte an den Tag legt, wenn ihr das Datum ihrer Entstehung bekannt ist. Er spricht die Königin des Salons folgendermaßen an:

„Nun, gnädige Frau, wie hat Ihnen unser letztes Konzert gefallen?"

„O! sehr unterschiedlich, wie immer."

„Und das Stück von Pierre Ducré?"

„Ausgezeichnet, köstlich! Das ist Musik! die Zeit hat ihm nichts von seiner Frische geraubt. Dies ist die echte Melodie, deren Seltenheit uns durch die zeitgenössischen Komponisten recht zum Bewußtsein gebracht wird. Ihr Berlioz wird gewiß nie etwas Ähnliches zustande bringen."

Bei diesen Worten kann Duc einen Lachanfall nicht unterdrücken und ist unvorsichtig genug, darauf zu erwidern:

„Ach! meine Gnädige, und doch ist es mein Berlioz gewesen, der den Abschied der Hirten gemacht hat, und zwar in meiner Gegenwart, eines Abends, auf der Ecke eines Spieltisches."

Die schöne Dame beißt sich auf die Lippen, die Röte des Ärgers färbt ihre blassen Wangen, sie dreht Duc den Rücken zu und wirft ihm verdrießlich den grausamen Ausspruch hin:

„Dieser Berlioz ist unverschämt!"

Sie können sich vorstellen, mein lieber Ella, wie beschämt ich war, als mir Duc den Verweis wiederholte. Ich beeilte mich daraufhin, Buße zu tun, indem ich dieses arme kleine Werk bescheiden unter meinem Namen veröffentlichte; aber ich ließ die Worte stehen: „Dem fingierten Kapellmeister Ducré zugeschrieben", um mir die Erinnerung meiner sündhaften Schwindelei gegenwärtig zu erhalten

Nun mögen die Leute sagen, was sie wollen; mein Gewissen wirft mir nichts vor. Ich bin jetzt nicht mehr, durch eigene Schuld, in Gefahr, sanfte, gute Menschen über ein fingiertes Mißgeschick in Rührung geraten zu sehen, blasse Damen zum Erröten zu bringen und Zweifel in das Gemüt gewisser Kritiker zu streuen, welche gewohnt sind, an nichts zu zweifeln. Ich will nicht mehr sündigen. Adieu, lieber Ella, möge mein verhängnisvolles Beispiel Ihnen zur Lehre gereichen. Lassen Sie sich es nie einfallen, die musi-

kalische Religion Ihrer Abonnenten auf solche Weise in die Falle zu locken. Fürchten Sie die Benennung, welche ich habe hinnehmen müssen. Sie wissen nicht, was es heißt, als Unverschämter bezeichnet zu werden, besonders von einer schönen, blassen Dame.

Ihr zerknirschter Freund
Hektor Berlioz.

Die Debütantin.
Despotismus des Opernhaus-Direktors.

Es ist keine leichte Sache, am Opernhause zu debütieren, selbst für eine junge Sängerin mit schöner Stimme und anerkanntem Talent, welche von der Leitung dieses Theaters mit hoher Bezahlung im voraus engagiert und infolgedessen berechtigt ist, an den guten Willen des Direktors zu glauben und an seinen Wunsch, sie so bald und so günstig als möglich dem Publikum vorzuführen.

Vor allen Dingen muß die Rolle ausgesucht werden, in welcher sie auftreten soll, und man begreift die Tragweite dieser Wahl. Sobald davon die Rede ist, erheben sich mit mehr oder weniger Autorität und Nachdruck Stimmen, welche an die Sängerin folgende, sich widersprechende Zurufe richten:

„Führen Sie *meinen* Bären vor!“

„Führen Sie seinen Bären nicht vor!“

„Sie werden Erfolg haben, ich stehe Ihnen dafür.“

„Sie machen Fiasko, das schwöre ich Ihnen.“

„Sie haben *meine ganze Presse* und *meine ganze Claque* für sich.“

„Sie werden das gesamte Publikum gegen sich haben. Wenn Sie dagegen *meinen* Bären vorführen, haben Sie das Publikum für sich.“

„Ja, aber Sie machen sich *meine ganze Presse, meine ganze Claque* und mich obendrein zu Feinden.“

Die erschreckte Debütantin wendet sich an ihren Direktor, damit er sie dirigiere. Ach! welche Einfalt, von einem Direktor eine

Direktion zu verlangen! Der arme Mann weiß ja selbst nicht, wo er hinaus soll. Es ist ihm nur zu wohl bekannt, daß die Bärenführer recht haben, wenn sie von der Wirklichkeit ihres Einflusses sprechen, und wie wichtig es ist, sie nicht vor den Kopf zu stoßen, besonders für eine Debütantin. Da man aber schließlich nicht den weißköpfigen und den schwarzköpfigen Bären zugleich befriedigen kann, entscheidet man sich für den Bären, der am lautesten brummt, und das Stück zum ersten Auftreten wird angekündigt. Die Debütantin kann ihre Rolle; da sie sie aber noch nie auf der Bühne gesungen hat, braucht sie mindestens eine Probe, zu welcher man das Orchester, den Chor und die Hauptdarsteller des Stückes beisammen haben muß. Hier beginnt nun eine Reihe von Intrigen, von Äußerungen des Übelwollens, von Albernheiten und Schlechtigkeiten, von Beweisen der Faulheit und Nachlässigkeit, welche eine Heilige zum äußersten bringen könnten. An dem und dem Tage kann man das Orchester nicht zusammenbringen, an jenem ist der Chor nicht zu haben; morgen ist die Bühne nicht frei, es wird ein Ballett geprobt; übermorgen geht der Tenor auf die Jagd; er kommt nach zwei Tagen zurück, wird aber müde sein; nächste Woche muß der Bariton wegen eines Prozesses, den er in Rouen führt, von Paris abreisen; er wird erst nach acht oder zehn Tagen wieder da sein; bei seiner Rückkehr liegt seine Frau in den Wochen, er darf sie nicht verlassen; da er aber der Debütantin angenehm sein will, sendet er ihr am Tauftage des Kindes die üblichen „Dragees“; man verabredet eine Zusammenkunft, um wenigstens mit der Sopranistin im Gesangszimmer zu proben; die Debütantin begibt sich zur bestimmten Stunde dahin; die Sopranistin, welche nicht allzusehr entzückt ist, einen neuen Stern aufgehen zu sehen, läßt ein wenig auf sich warten; sie kommt aber doch wenigstens; nur erscheint der Begleiter nicht. Man geht fort, ohne etwas getan zu haben. Die Debütantin möchte sich beim Direktor beschweren. Der Direktor ist ausgegangen, man weiß nicht, wann er zurück sein wird. Man schreibt ihm; nach vierundzwanzig Stunden kommt ihm der Brief unter die Augen. Der Begleiter erhält einen Verweis und die Aufforderung zu einer neuen Sitzung; diesmal ist er pünktlich; nun ist es die Sopranistin, die sich wohl hütet, zu er-

scheinen. Eine Probe ist unmöglich; der Bariton konnte nicht vorgeladen werden, da die Frau Bariton immer noch krank ist; auch der Tenor nicht, denn er ist immer noch müde. Wenn man nun diese Muße dazu benutzte, die einflußreichen Kritiker zu besuchen? . . . (Man hat der Debütantin vorgeredet, es gebe einflußreiche Kritiker, das heißt, auf deutsch gesagt, Kritiker, welche auf die Meinung des Publikums einen gewissen Einfluß ausüben.)

„Haben Sie“, sagt man zu ihr, „Herrn M*** besucht, den furchtbaren Kritiker, unter dessen Klaue Sie unglücklicherweise fallen? Oh! vor dem müssen Sie sich sehr hüten. Er hat entsetzliche musikalische Schrullen und ganz eigene Ansichten, er ist wie ein Igel, man weiß nicht, von welcher Seite man ihn anfassen soll. Ist man höflich gegen ihn, so wird er böse, ist man unhöflich, wird er auch böse. Wenn man ihn besucht, ist man ihm lästig; besucht man ihn nicht, so sieht er darin eine Geringschätzung. Wenn man ihn am Vorabend des ersten Auftretens zum Essen einlädt, antwortet er, auch er gebe an diesem Tage ein „Geschäftsessen“. Schlagen Sie ihm aber vor, seine Lieder (er macht nämlich Lieder) zu singen, was doch immerhin eine zarte Aufmerksamkeit, eine durchaus musikalische und künstlerische Bestechung ist, da lacht er Ihnen ins Gesicht und bietet Ihnen an, Ihre Lieder zu singen, wenn Sie welche komponieren sollten. Oh! nehmen Sie sich in acht vor diesem bösartigen Menschen und noch vor einigen anderen, sonst sind Sie verloren.“ — Und die arme Debütantin mit hunderttausend Frank fängt an, hunderttausend Ängste auszustehen.

Sie eilt zu dem so Verleumdeten.

Der Herr empfängt sie ziemlich kühl.

„Ihr Auftreten wird erst seit zwei Monaten angekündigt, mein Fräulein, folglich haben Sie noch mindestens sechs Wochen der Prüfungen zu ertragen, bevor Sie zum erstenmal erscheinen.“

„Sechs Wochen . . .“

„Oder sieben, oder acht. Schließlich werden aber diese Prüfungen ein Ende nehmen. In welchem Werke machen Sie Ihren ersten Versuch?“

Sowie der Kritiker den Titel der Oper hört, welche die Sängerin gewählt hat, wird er ernster und kälter.

„Finden Sie, daß ich nicht gut daran getan habe, diese Rolle zu nehmen?“

„Ich weiß nicht, ob die Wahl für Sie günstig sein wird, mir aber ist sie verhängnisvoll, weil sich mir bei der Aufführung dieser Oper immer die Eingeweide umdrehen. Ich hatte mir geschworen, mich dem nie mehr auszusetzen, und Sie werden mich zwingen, meinen Eid zu brechen. Meine Leibschmerzen verzeihe ich Ihnen, aber ich kann Ihnen nicht verzeihen, daß ich Ihretwegen wortbrüchig werde und dadurch die Achtung vor mir selbst verliere. Denn ich will hingehen, mein Fräulein, ich will Sie trotz alledem hören; ich werde meinen Arzt vorher benachrichtigen.“

Bei diesen drohenden Worten fühlt die Debütantin einen Schauer durch ihre Adern laufen; da sie sich vor Verlegenheit nicht mehr zu helfen weiß, verabschiedet sie sich von dem Herrn mit der dringenden Bitte um seine Nachsicht und geht, Verzweiflung im Herzen, hinaus. Aber ein anderer einflußreicher Kritiker beruhigt sie. — „Seien Sie unbesorgt, mein Fräulein, wir werden Sie unterstützen, wir haben ein besseres Herz und einen besseren Magen als unser Kollege, und die Oper, welche Sie gewählt haben, macht uns keine Angst, obgleich sie ein wenig schwer zu verdauen ist.

Endlich hofft der Direktor, daß es nicht unmöglich sein wird, in nächster Zeit die Künstler zu einer Generalprobe zusammenzubringen. Der Bariton hat seinen Prozeß gewonnen, seine Frau ist wiederhergestellt, sein Kind hat die ersten Zähne bekommen; der Tenor hat sich von seiner Müdigkeit erholt, er ist sogar viel dicker geworden; die Sopranistin hat sich beruhigt, man hat ihr versprochen, die Debütantin würde keinen Erfolg haben; Chor und Orchester haben seit zwei Monaten keine Probe gehabt, und man kann es wagen, an ihre Hingebung zu appellieren. Ja, der Direktor wendet sich sogar eines Abends, indem er seinen ganzen Mut zusammennimmt, an die Darsteller und Bühnenleiter und spricht mit ihnen in jenem despotischen Tone des Hauptmanns der Nationalgarde, welcher beim Exerzieren folgendermaßen kommandierte: „Herr Durand, zum dritten und letzten Male — ich will es nicht mehr wiederholen — dürfte ich Sie um die Gefälligkeit bitten, sich die Mühe zu nehmen, mir zuliebe das Gewehr zu präsentieren?“

Der Tag der Probe wird festgesetzt, tapfer in den Künstlerräumen des Theaters angeschlagen und — was unglaublich ist — es murrt fast niemand gegen diesen Mißbrauch der direktorialen Machtbefugnis. Ja noch mehr, am bestimmten Tage ist, kaum anderthalb Stunden nach der angekündigten Zeit, jedermann zur Stelle. Der Direktor der Claque sitzt, mit der Partitur in der Hand, im Parkett, umgeben von seiner Garde; denn dieser Direktor ist ein Sonderling und hat das Bedürfnis gefühlt, die Noten zu erlernen, um die musikalischen Stichworte nachlesen zu können, damit seine Leute nicht zur Unzeit loslegen.

Der Kapellmeister gibt das Zeichen, man beginnt . . .

„Nun! nun! und die Debütantin, wo steckt sie denn? Rufen Sie sie.“ Man sucht sie, man findet sie nicht; aber ein Theaterdiener tritt vor und übergibt dem Herrn Direktor einen Brief, welcher, wie er sagt, *erst gestern* gebracht worden ist und die Nachricht enthält, daß die Debütantin mit einem Anfall von Influenza im Bett liegt und infolgedessen unmöglich zur Probe kommen kann. Die Anwesenden sind wütend; der Direktor der Claque schlägt heftig seine Partitur zu; der Direktor verläßt schleunigst die Bühne; Herr Durand, welcher gerade begann, „*das Gewehr zu präsentieren*“, nimmt dieses Gewehr wieder unter den Arm und geht brummend nach Hause. Und alles muß wieder von vorn angefangen werden; und die arme Influenzierte muß sich nach ihrer Herstellung glücklich schätzen, daß der Bariton nur alle zehn oder elf Monate Prozesse und Kinder haben kann, daß der Tenor nicht von einem Wildschwein aufgeschlitzt worden ist, und daß Herr Durand, welcher schon lange nicht mehr auf Wache gezogen ist, die Gefälligkeit hat, sich die Mühe zu nehmen, das Gewehr zu präsentieren. Denn, das muß man ihm lassen, er nimmt sich schließlich diese Mühe.

So kommt die Debütantin endlich auch zum Debütieren; vorausgesetzt, daß kein neues Hindernis auftaucht. Wenn aber dies der Fall ist, ach! dann gerät der Herr Direktor außer sich, er kennt sich nicht mehr und sagt seinen Angestellten rund heraus, ohne oratorische Vorsichtsmaßregeln und in einem Tone, welcher keinen Widerspruch duldet: „Meine Damen und Herren, ich benachrichtige Sie, daß wir morgen um zwölf Uhr keine Probe haben!“

Der Hahnengesang, die Gesangshähne.

„Was halten Sie von der Anwendung des Gesangstrillers in der dramatischen Musik?“ fragte mich eines Abends ein Dilettant, welchem soeben eine prima donna Löcher in das Trommelfell getrillert hatte.

„Der Gesangstriller ist bisweilen von guter Wirkung, als Ausdruck einer mutwilligen Freude, als musikalische Nachahmung eines anmutigen Lachens; wenn er aber, sinnlos angewendet, in den ernsten Stil eingeführt wird und alle Augenblicke wiederkehrt, geht er mir auf die Nerven, macht er mich wütend. Dies erinnert mich an die Grausamkeiten, welche ich als Kind an den Hähnen verübte. Der Siegesschrei des Hahnes machte mich damals fast ebenso rasend, wie mich jetzt der Triumphtriller der prime donne quält. Manches Mal ist es vorgekommen, daß ich mich in einem Hinterhalt versteckt hielt und auf den Augenblick lauerte, wo der gefiederte Sultan, mit den Flügeln schlagend, den lächerlichen Schrei loslassen würde, den wir im Französischen „Gesang“ zu nennen wagen. Ich unterbrach dann das Tier plötzlich und streckte es oft mit einem Steinwurf tot nieder.“

Später legte ich diese schlechte Gewohnheit ab und begnügte mich damit, dem Hahnenschrei durch einen blinden Schuß ein Ende zu machen. Heute würde eine Achtundvierzig-Zentimeter-Kanone kaum hinreichen, um den Abscheu auszudrücken, welchen mir bei mancher Gelegenheit die Gesangshähne mit ihrem Triller einflößen.

Im allgemeinen ist der Gesangstriller an sich ebenso lächerlich, ebenso hassenswert, ebenso einfältig possenhaft als die staccati und anderen Verunzierungen, mit welchen Lulli und seine Zeitgenossen ihre jämmerliche Melodik besät haben. Von gewissen Sopranstimmen auf einer hohen Note ausgeführt, bekommt er etwas Tolles, Rasendes, Fürchterliches (der Zuhörer erst recht), und eine Hundertzehn-Zentimeter-Kanone wäre dann nicht zu groß.

Bei tiefen Stimmen dagegen, und besonders in der tiefen Lage, ist der Triller von unwiderstehlicher Komik; er wird dann zu einer Art Gegurgel, ähnlich dem Geräusch des Wassers, das aus einer

schlechten Dachrinne fließt. Stilvolle Musiker wenden ihn wenig an. Man sieht allmählich ein, wie häßlich diese Wirkung der menschlichen Stimme ist. Sie ist schon so lächerlich, daß ein Sänger eine Schandtat zu begehen scheint, wenn er sie hervorbringt. Man errötet für ihn darüber. In zwei- bis dreihundert Jahren wird man den Triller ganz aufgegeben haben.

Ein Pariser Komponist der Pariser Schule hat kürzlich ein Stück religiöser Trauermusik für Baßstimme veröffentlicht. Am Ende seines Stückes befindet sich ein langer Triller auf der ersten Silbe des Wortes requiem:

Pie Jesu, Domine, dona eis re . . . quiem!!!

Dies ist der Gipfel!

Die Sperlinge.

Paris wurde mir einmal von jemand als die Stadt der Welt bezeichnet, in welcher die geringste Liebe zur Musik vorhanden sei und die meisten komischen Opern verfertigt würden. Ersteres läßt sich kaum behaupten. Offenbar hat man in Paris mehr Liebe zur Musik als in Konstantinopel, Ispahan, Kanton, Nangasaki und Bagdad. Aber sicherlich werden nirgends komische Opern in so ungeheurer Quantität und so guter Qualität fabriziert als in Paris. Was aus diesen unzählbaren Produkten wird, ist ein Geheimnis, welches ich bis jetzt nicht habe ergründen können. Würden sie verbrannt, so gäben sie Asche, und man könnte daraus sogar das nützliche Handelsprodukt Pottasche gewinnen. Allein, man hütet sich wohl, sie den Flammen zu opfern, ich habe mich darüber erkundigt; im Gegenteil, man verwahrt sorgfältig diese Mengen von Notenpapier, diese Orchester- und Gesangsstimmen, Rollen und Partituren, welche unter so großen Kosten mit Noten bedeckt worden sind und nach einigen Jahren den gleichen Wert haben wie die dürren Blätter, welche der Winter auf dem Waldesboden ansammelt. Wo verbirgt man diese Papierhaufen? Wo findet man Speicher, Schuppen, Keller, um sie aufzutürmen? in Paris, wo das Terrain so hoch im Preise steht, wo

die Verfasser von komischen Opern selbst soviel Mühe haben, Unterkunft zu finden? . . . Die Statistik ist über diesen Gegenstand ebenso ununterrichtet wie über das Kapitel der Sperlinge. Was wird aus den Pariser Sperlingen? Alle Forschungen der Gelehrten sind bis heute nicht imstande gewesen, diese Frage aufzuklären, die doch sehr wichtig, ja viel wichtiger ist als die Frage bezüglich der komischen Opern. In der Tat, wenn man annimmt, daß ein Paar zweimal im Jahre Junge hervorbringt und jedesmal mindestens vier Junge, so ergibt dies am Ende eines Jahres vier Paare mehr; diese Paare vermehren sich nun ihrerseits, ohne daß ihre Eltern während der vier Jahre aufhören, ebenfalls weiter zu zeugen, und so müssen sie notwendigerweise schon am Ende eines Jahres einer wimmelnden Menge von Sperlingen das Leben gegeben haben, vor welcher die Phantasie erschrickt, und welche schon seit langem die ganze Oberfläche der Erde bedeckt haben müßte.

Die Mathematik ist da, um dies zu beweisen; was auch wieder einmal beweist, daß die Beweise nichts beweisen, denn trotz aller algebraischen Beweisführungen sehen wir, daß das Volk der Sperlinge in Paris heute nicht zahlreicher ist als zur Zeit des Königs Dagobert.

In gleicher Weise erzeugt jedes Opernhaus (die große Oper ausgenommen) eine wirklich außerordentliche Anzahl von kleinen Sperlingen, ich meine von komischen Opern, alle Jahre, Winter wie Sommer, gleichviel ob es windet, hagelt, donnert, ob es Sänger gibt oder nicht, ob das Publikum sich fernhält, ob man Sebastopol belagert, ob die Cholera wütet, ob Ostindien in Brand steht, ob Nordamerika Bankrott macht und das Räuberwesen als offenen Geschäftsbetrieb einführt, und man trifft in dieser erschreckenden Anzahl von musikalischen und literarischen Erzeugnissen nicht mehr Meisterwerke an als — ich sage nicht zur Zeit des Königs Dagobert, aber zur Zeit von Sedaine, Grétry, Monsigny, zu welcher die Opernhäuser, spärlich an der Zahl, mit so lobenswerter Zurückhaltung funktionierten. Dieser unerklärliche Umstand muß doch den Sperlingen, welche gut singen, großen Wert geben, wenn man das Glück hat, einen solchen zu fangen, indem man ihm Salz auf den Schwanz streut, besonders zu unserer Zeit, wo das

wirkliche Salz so selten geworden ist, daß man sich oft gezwungen sieht, für die komischen Opern Glaubersalz zu gebrauchen.

„Was ist Glaubersalz?“ werdet ihr sagen. Fragt euren Arzt und bittet ihn, es euch niemals zu verschreiben.

Die Scherzmusik.

Eine neue Art von Musik (wenigstens wird behauptet, daß Musik darin steckt) genießt jetzt in Paris großes Ansehen. Man nennt sie Scherzmusik. Das verkauft sich wie die Kuchen der Konditoreien vom Boulevard Bonne-Nouvelle zu sehr billigen Preisen. Man kann, je nach Wunsch, für sechs Sous, für vier Sous, ja sogar für zwei Sous davon erstehen; das will von Leuten gesungen werden, welche keine Stimme haben und die Noten nicht kennen, das will von Pianisten begleitet werden, welche keine Finger haben und die Noten nicht kennen, das gefällt Leuten, die ihren Witz nicht auf der Straße gefunden haben und sich damit brüsten könnten, weder das Französische noch die Noten zu kennen.

Man kann sich die Anzahl der Abnehmer vorstellen. Deshalb entstehen jeden Tag neue Theater, in welche die Vorübergehenden durch jene Art der Musik gelockt werden. Es gibt solche intra muros und extra muros. Die Liebhaber gehen sogar ganz ungeniert hinein. Sie machen keine Heimlichkeit daraus; Gott möge es mir verzeihen, aber ich glaube, daß sie sich sogar, wenn die Vorstellungen am hellen Tage stattfänden, ohne Zögern hinbegeben würden. Ja noch mehr, man veranstaltet in den Salons Scherzmusik-Konzerte. Nur hat man bemerkt, daß die Zuhörer jener Konzerte immer ernst bleiben, während allein die Sänger so aussehen, als ob sie scherzten. Ich sage so aussehen, denn diese armen Menschen sind gewöhnlich melancholisch wie Triboulet.[1]

Einer von ihnen, welcher sein ganzes Leben lang Scherzmusik gesungen hat, ohne einen Augenblick fröhlich werden zu können, ist

[1] Le Fleurial, genannt Triboulet, Hofnarr Ludwigs XII und Franz' I von Frankreich. (Anm. d. Übers.)

im vorigen Jahre an Trübsinn gestorben. Ein anderer ist, sagt man, kürzlich Professor der Philosophie geworden. Von einem einzigen erzählt man sich, welcher mehr Glück hatte als seine Kollegen. Dieser wird von seiner Umgebung geachtet und geehrt wegen seines ungeheuren Vermögens, welches er durch den Betrieb einer Begräbnisanstalt erworben hat. Allein dieser Glückliche ist so fröhlich, daß er nicht mehr singt.

Als man an der „Opéra-Comique" diesen Triumph und unbestreitbaren Einfluß der „Scherzmusik" sah, wollte man sie benutzen, um dem Publikum ein wenig mehr Ernst beizubringen. Man hatte von einem Liede gehört, „Der Mann mit der Schlange",[1] welches mit sovielem Erfolg in den „Concerts de Paris" gesungen und gespielt wurde, sowie von einer Komödie mit Namen „Die beiden Engländer",[2] welche achtundzwanzig oder dreißig Jahre zuvor eine große Anzahl von Aufführungen erlebt hatte, und noch von zwei oder drei Possen über denselben Gegenstand. Da hat sich die „Opéra-Comique" mit einer Klugheit, welche unter ihrem Alter steht, gesagt: „wenn sich mit dem allem etwas Neues zusammenbauen ließe, das wäre ein starkes Stück; das wäre ein sehr starkes Stück, und es gäbe das Gegenstück zu einem neuen Werke, welches ich erfunden habe, und welches »l'avocat Pathelin«[3] heißt." Es ist der „Opéra-Comique" gelungen. Nun hat sie zwei Sehnen an ihrem Bogen, es fehlt nur das Geschoß; doch weiß sie sich aus jedem Holze Pfeile zu schnitzen, und wer warten kann, kommt auch einmal zum Schuß.

Nationaldummheiten.

(Castigat ridendo mores.)[4]

Die Tartüfferie ist mir verhaßt, und nichts bringt mich so sehr auf als die Sprichwörter, welche, und dazu noch von einem Theater-

[1] L'homme au serpent.
[2] Les deux Anglais.
[3] Komische Oper, Musik von Bazin, 1856. (Anm. d. Übers.)
[4] Unter Lachen geißelt sie die Sitten.

vorhange aus, moralische Anmaßungen verkünden. Ein lateinischer Spruch behauptet, daß die „Opéra-Comique" die Sitten läutere. Denn sonst hat ihr castigat keine wirkliche Bedeutung. Ist das nun nicht eine dumme Tartüfferie im Lapidarstil? Und wäre es eine Wahrheit, wer verlangt von den Theatern diese läuternde Wirkung? Dummköpfe! Läutert euer Repertoire, läutert die Stimmen eurer Sänger, läutert den Stil eurer Schriftsteller und Komponisten; läutert den Geschmack eures Publikums, läutert das Volk, das in euren ersten Logen sitzt, und laßt nur junge hübsche Frauen hinein, dann ist eure Mission erfüllt, mehr wird von euch nicht verlangt. Übrigens, seht einmal zu, wie weise die Weisheit der Sprichwörter ist!

»Qui trop embrasse mal étreint.«
„Wer zuviel anfaßt, kommt nicht zu Streich."

Man müßte also immer nur mit einer einzigen Arbeit, einer einzigen Unternehmung beschäftigt sein, man dürfte nicht mehr als ein Schiff auf der Werft, nicht mehr als eine Kanone in der Gießerei, nicht mehr als ein Regiment auf dem Exerzierplatz haben. Cäsar, welcher gleichzeitig drei Briefe in drei verschiedenen Sprachen diktierte, war ein Dummkopf; Napoleon, der in Moskau Zeit fand, unserem „Théâtre-Français" eine Verfassung zu geben, war ein Leichtfuß. Und Ehemänner, welche mit einer dicken Frau gestraft sind, tun nicht gut, sie anzufassen, denn indem sie sie anfassen, fassen sie viel an und kommen nicht zu Streich.

»Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras.«
„Ein Sperling in der Hand ist besser als eine Taube auf dem Dache."

Dieses Sprichwort erstrebt nicht mehr und nicht weniger als eine Herabsetzung und Vernichtung des Handels; ja es läuft sogar auf eine Vernichtung der Landwirtschaft hinaus; denn, wenn der Landmann danach handeln wollte, müßte er sein Korn behalten, anstatt seine Felder damit zu besäen, und wir müßten Hungers sterben.

»L'ennui porte conseil.«[1]
„Langeweile bringt Rat."

[1] Parodie des ähnlich lautenden Sprichworts »La nuit porte conseil« (Guter Rat kommt über Nacht). (Anm. d. Übers.)

Dies ist ein lügenhaftes neues Sprichwort. Täglich lasse ich Opernvorstellungen, Kantaten, Abendunterhaltungen, Sonaten über mich ergehen, welche tödlich langweilig sind, und anstatt, daß die Langeweile mir einen guten Rat bringt, fühle ich im Gegenteil beim Verlassen der Marterstätte, daß ich mit Wonne Leute erwürgen könnte, die ich beim Hineingehen gern höflich begrüßt hätte.

»On n'est jamais trahi que par les chiens.«
„Nur Hunde werden zu Verrätern.“

Obiges Sprichwort steht seiner Naivetät wegen unter aller Kritik; man wird von aller Welt verraten.

»Il faut hurler avec les loups«.
„Man muß mit den Wölfen heulen.“

Was diesen Aphorismus betrifft, so hat eine Menge von Sängern unserer Zeit seine Richtigkeit anerkannt. Sie tadeln nur seine Form und finden drei Worte darin überflüssig.

Diese Beispiele scheinen mir zur Genüge zu beweisen, daß die lateinischen und französischen Sprichwörter Nationaldummheiten sind.

Undank macht frei.

Es war einmal ein sehr geistreicher Mann von vortrefflicher und sehr heiterer Gemütsart, welcher aber so empfindlich war, daß er sich von der ihn umgebenden Welt beständig im Innersten gekränkt und verletzt fühlte und darüber schließlich melancholisch wurde. Ein großer Fehler verdunkelte seine glänzenden Eigenschaften: er war ein Spötter. O! ein Spötter, wie es keinen vor oder nach ihm jemals gegeben hat. Er spottete, wenn auch nicht über alles, so doch über alle, über Philosophen, Liebende, Gelehrte und Unwissende, Frömmler und Gottlose, Greise und junge Leute, Kranke und Ärzte (besonders über die Ärzte), über Väter und Kinder, unschuldige Mädchen und strafwürdige Frauen; über Adel und Bürgerschaft, über Schauspieler und Dichter, über seine Freunde und schließlich über sich selbst. Die Musiker allein sind, ich weiß

nicht wie, seiner unermüdlichen Spötterei entgangen. Allerdings war die Satire über die Musiker bereits gemacht. Shakespeare hatte sie in der Schlußszene des vierten Aufzuges von Romeo und Julia nicht übel hergenommen:

Peter.

Was sagt Ihr, Jakob Gellohr?

Dritter Musikant.

Mein Seel, ich weiß nicht, was ich sagen soll.

Peter.

O, ich bitte Euch um Verzeihung. Ihr seid der Sänger, Ihr singt nur.

. . . .

Zweiter Musikant.

Kommt, wir wollen hier hineingehen, auf die Trauerleute warten, und sehen, ob es nichts zu essen gibt.[1]

Es bleibt unbegreiflich, daß der treffliche Mann, von dem ich spreche, nachdem er soviele Leute verunglimpft hatte, auch nicht ein einziges Mal ermordet wurde. Nach seinem Tode allerdings hätte das Volk nichts Besseres gewünscht, als ihn wie einen Verbrecher zu schleifen, und es gelang seiner Frau nur dadurch, die wütende Menge zu beruhigen, daß sie ihr aus den Fenstern des Sterbezimmers Geld zuwarf. Obgleich er der Sohn eines einfachen Tapezierers war, hatte er gute klassische Studien gemacht. Er schrieb auf bemerkenswerte Weise in Prosa und in Versen; ja er wurde schließlich so sehr bemerkt, daß die Pariser nach anderthalb Jahrhunderten der Überlegung auf den Gedanken gekommen sind, ihm ein ehernes Denkmal zu errichten, dessen Postament die Namen seiner zahlreichen Werke trägt. Das war sehr schön von ihnen. Nur waren die Leute, welche mit der Leitung dieser zum Ruhme eines Schriftstellers unternommenen Arbeit beauftragt wurden, nicht stark in der Orthographie und schrieben den Namen eines der Meisterwerke des berühmten Spötters folgendermaßen: »l'Avarre«.[2] Dies machte seinerzeit recht großes Aufsehen unter den gebildeten

[1] Nach der Übersetzung von A. W. von Schlegel. (Anm. d. Übers.)

[2] Anstatt: l'Avare, der Geizige. (Anm. d. Übers.)

Krämern der Rue Richelieu und setzte den Leiter der Denkmalsarbeiten in die Notwendigkeit, die fehlerhafte Inschrift in der Nacht auskratzen zu lassen.

In dieser Welt, mein Herr, bezahlt sich alles heim.[1]

Sie haben einen Menschen verhöhnt, welcher sich um das Amt eines „Korrektors der Firmenschilder und Inschriften von Paris“[2] bewarb, und nun werden Sie im neunzehnten Jahrhundert, in Paris und in einer Inschrift als Verfasser von l'Avarre bezeichnet.

Jener Misanthrop hieß (der Leser würde nie darauf gekommen sein) Poquelin de Molière, und ich will erklären, weshalb ich mir erlaube, an dieser Stelle von ihm zu sprechen: Dieser enragierte Geißler menschlicher Schwächen hat, wie ich vorhin schon sagte, niemals seine Geißel über den Schultern der Musiker geschwungen. Muß man nicht wieder eine Ironie des Schicksals darin erkennen, daß gerade Musiker die Gestalt der von ihm geschaffenen Typen, wo nicht zerschunden, so doch hübsch geglättet, ausgeputzt und mit einem Anstrich von Melodien übertüncht haben, der ihnen einen falschen Glanz verleiht, in welchem Molière sie gewiß nur ungern hätte strahlen sehen? . . . Der Spruch: „Undank macht frei“ wäre also, wenigstens für die Musiker, wahr?

Einer von jenen Undankbaren hat das Feuer gegen Molière eröffnet, mit einer Energie und einem Erfolg, welche seitdem glücklicherweise nicht mehr erreicht worden sind. Er hieß Mozart. Er kam sehr jung nach Paris. Er äußerte den Wunsch, für das Opernhaus (die königliche Akademie für Musik) eine Orchesterpartitur zu schreiben. Da er aber sehr gut Klavier spielte und schon mehrere Sonaten für dieses Instrument herausgegeben hatte, ließen ihn die Leiter des Opernhauses, als beurteilungsfähige, scharfsinnige Männer, fühlen, wie impertinent seine Anmaßung sei, und wiesen ihn mit dem guten Rate ab, sich auf die Komposition von Sonaten

[1] Juste retour, monsieur, des choses d'ici-bas
(Molière, Tartuffe, 5. Aufzug, 3. Szene). (Anm. d. Übers.)

[2] Correcteur des enseignes et inscriptions de Paris
(Molière, Les Fâcheux, 3. Aufzug, 2. Szene).
(Anm. d. Übers.)

zu beschränken. Mozart sah ein, wenn auch nicht ohne Schwierigkeit, daß er nur ein Lumpenkerl sei, und kehrte kleinlaut nach Deutschland zurück, wo er eine Komödie von Molière, deren Aufführung ihm großen Eindruck gemacht hatte, als Libretto zurechtstutzen ließ. Sodann setzte er sie in Musik und ließ sie in Prag aufführen, wo sie, wie manche behaupten, einen ungeheuren Erfolg, wie andere behaupten, gar keinen Erfolg hatte. Auf diese Weise erschien die Oper Don Giovanni, deren Ruhm während langer Jahre im Gegenschein zu dem der Komödie Don Juan stand. Die großen Komponisten, welche damals mit dem Vertrauen der Herren Direktoren unserer Oper beehrt wurden, wären einer solch undankbaren Handlungsweise nicht fähig gewesen.

Viel später brachte man der „Opéra-Comique" eine kleine, nach einem anderen Stück von Molière geschriebene Partitur, Der Sizilianer oder Die Liebe als Maler[1]. Ich weiß nicht, ob sie aufgeführt worden ist. Später kam die Psyche von Thomas.[2] Der Arzt wider seinen Willen[3] von Gounod ist eine Glanznummer des „Théâtre-Lyrique" und wird es noch lange bleiben. Endlich fand mit der Oper Les Fourberies de Marinette[4] von Creste das letzte Attentat auf den Verfasser von Don Juan statt, welches man in den Annalen der Musiker-Undankbarkeit eingetragen hat.

Alles in allem kann man heute nicht mehr leugnen, daß von den Musikern, deren Gesamtheit Molière zu Dank verpflichtet war, Mozart offenbar der undankbarste gewesen ist.

[1] Le Sicilien ou l'Amour peintre, Ballett v. F. Sor (1827). (Anm. d. Übers.)

[2] Der Text zu dieser komischen Oper (von J. Barbier und M. Carré) ist eine Bearbeitung der Tragédie-Ballet, welche Molière unter Mitwirkung von Corneille und Quinault schrieb (1671). Die Oper Psyche wurde zum ersten Male am 26. Januar 1857 in der „Opéra-Comique" aufgeführt. (Anm. d. Übers.)

[3] Le Médecin malgré lui. Erste Aufführung am 15. Januar 1858 im „Théâtre-Lyrique". (Anm. d. Übers.)

[4] Erste Aufführung an der „Opéra-Comique" am 2. Juni 1858. (Anm. d. Übers.)

Aller Ruhm ist eitel.

Ein Direktor der Oper begegnet eines Abends auf dem Boulevard des Italiens dem Komponisten Rossini; er geht mit lächelnder Miene auf ihn zu und sagt, wie jemand, der einem Freunde eine gute Nachricht mitteilen will:

„Nun, lieber Meister, morgen geben wir den dritten Akt Ihres Moses!"

„Ei was!" erwidert Rossini, „den ganzen dritten Akt?"

Die Antwort war bewundernswert; noch viel bewundernswerter aber ist die Tatsache, daß man wirklich den dritten Akt nicht ganz aufführte. So werden in Paris die schönsten Werke der großen Meister geachtet.

Übrigens ist gewissen Werken die „Krone des Märtyrertums" im voraus bestimmt. Wenige unter diesen haben ein so qualvolles und langwieriges Märtyrertum aushalten müssen wie die Oper „Wilhelm Tell". Wir können die Komponisten aller Schulen nicht nachdrücklich genug auf das von Rossini dargebotene Beispiel aufmerksam machen, welches beweist, daß an den Theatern die herrlichsten Gaben der Intelligenz und des Genies, Werke von ungeheurer Größe, ein weitverbreiteter Ruf, ein blendender Ruhm nur selten Autorität und Achtung verschaffen. Ja, man möchte sogar sagen: Je unbestreitbarer und unbestrittener die Überlegenheit gewisser großer Männer, welche sich herabgelassen haben, für das Theater zu schreiben, feststeht, um so zäher ist die Beharrlichkeit, mit der ihre Werke von dem kleinen Lumpengesindel verunglimpft werden. Ich will hier nicht daran erinnern, was man in Frankreich aus Mozarts, in England aus Shakespeares dramatischen Werken gemacht hat; ich sage mit Othello: They know it, no more of that (Man weiß es: Nichts mehr davon.)[1] Was aber heutzutage nach und nach aus den Gluckschen Werken wird, in den Theatern, welche sie noch aufführen (mit Ausnahme der Berliner Oper), in den Konzerten, in welchen man Bruchstücke daraus singt, in den Geschäften, wo Fetzen davon verkauft werden, das kann sich die lebhafteste

[1] Akt V, Szene II. (Anm. d. Übers.)

Musikerphantasie nicht vorstellen. Es gibt keinen Sänger mehr, welcher den Stil dieser Werke verstünde, keinen Dirigenten, der mit ihrem Geist, ihrer Stimmung, ihren Traditionen vertraut wäre. Die Dirigenten wenigstens verdienen keinen Vorwurf; wenn sie die Strahlen der glänzendsten Eingebungen durch falsche Auffassung auslöschen, so geschieht es fast immer ohne ihr Wollen. Dagegen haben die Bearbeiter, Instrumentierer, Herausgeber und Übersetzer in verschiedenen Städten Europas aus Glucks edlem, antikem Gesicht mit Vorbedacht eine so scheußliche, groteske Fratze gemacht, daß ihre Züge schon fast unerkennbar sind.

Ein Ameisenheer von Liliputanern hat sich wütend auf diesen Gulliver geworfen. Taktschläger der geringsten Ordnung, abscheuliche Komponisten, lächerliche Gesangslehrer, ja selbst Tänzer haben Gluck instrumentiert, seine Rezitative verstümmelt, seine Modulationen abgeändert und ihm stupide Plattheiten untergeschoben. Einer hat dem Harfensolo, mit welchem Orpheus die Unterwelt betritt, „Variationen für die Flöte“ (ich habe sie gesehen) hinzugefügt, offenbar deshalb, weil er dieses Vorspiel zu dürftig und nichtssagend fand. Ein anderer hat in demselben Werke den Chor der Schatten aus dem Tartarus mit Blechinstrumenten überladen und sie noch durch das „Schlangenhorn“ (ich habe es gesehen) verstärkt, wahrscheinlich, weil in einer Szene der Unterwelt, in welcher von Furien die Rede ist, ganz naturgemäß auch Schlangen vorkommen müssen. Im Gegensatz dazu findet man irgendwo den ganzen Streichkörper auf ein einfaches Quartett reduziert. Andererseits hat ein Kapellmeister den Einfall gehabt, die Choristen bellen zu lassen (ich habe diesen Greuel gehört) mit der ausdrücklichen Ermahnung, nicht zu singen, . . . und zwar gleichfalls in der Szene in der Unterwelt aus Orpheus. Er hatte damit einen Chor von Cerberussen, von blutgierigen Hunden, bilden wollen, . . . ein erhabener Gedanke, auf welchen Gluck nicht gekommen war.

Ich habe vor mir eine deutsche Ausgabe von „Iphigenie auf Tauris“, in welcher man, unter anderen Verstümmelungen, einen Strich von acht Takten in dem berühmten Chor der Skythen: „Be-

sänftigt ist der Götter Wut"[1] bemerkt, sowie höchst tragikomische Inversionen in der Übersetzung des Textes. Es sei hier, unter tausenden, eine angeführt. Bei der Stelle, an welcher Iphigenie singt:

J'ai vu s'élever contre moi
Les dieux, ma patrie ... et mon père.[2]

liegt in den letzten Tönen der Melodie, auf den Worten »et mon père« (und mein Vater) ein Ausdruck von Schmerz und Zärtlichkeit, welcher eine unverkennbare Intention ist. In der deutschen Ausgabe ist dieser Ausdruck falsch angebracht, da der Übersetzer die Reihenfolge der Worte abgeändert und gesagt hat:

„Mein Volk, mein Vater und die Götter",

in der Meinung, es bedinge keinen großen Unterschied, ob der Vater vorn oder hinten sei. Dies erinnert mich an eine englische Übertragung der deutschen Ballade „Der Erlkönig", in welcher der Übersetzer, sich auf irgend welche poetische Lizenz stützend, es für richtig befunden hatte, die Worte von zweien der Personen in umgekehrter Reihenfolge wiederzugeben. Statt der Antwort, welche der deutsche Dichter dem Vater in den Mund legt, standen in der englischen Übertragung die Worte des Kindes. Ein Londoner Musikverleger, welcher Schuberts schöne Komposition dieser Ballade in England zu verbreiten wünschte, ließ derselben, so gut und schlecht es gehen wollte, die Verse des englischen Übersetzers anpassen. Man kann sich vorstellen, welcher groteske Widersinn daraus entstand, denn die Worte, welche das Kind in fieberhafter Angst ausruft:

„Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht? ..."

stehen über der Musik zu der Stelle: „Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind", und umgekehrt.

---

[1] Les dieux apaisent leur courroux. (I. Aufzug, Nr. 6.)

[2] Arie: O du, die mir einst Hilfe gab ... (I. Aufzug, Nr. 3.)
Wörtlich übersetzt lauten die beiden Zeilen:

Ich sah, wie sich gegen mich erhoben
Die Götter, mein Land und mein Vater.

(Anm. d. Übers.)

Die Übertragungen der Gluckschen Opern sind mit ähnlichen artigen Einfällen übersät.

Und das Unglück will, daß die alte französische Ausgabe, die einzige (unter den Orchesterpartituren), in welcher man den Gedanken des Meisters unberührt wiederfinden kann, mit jedem Tage seltener wird und sowohl in Beziehung auf die Reihenfolge der Stücke als auf die Korrektheit sehr mangelhaft ist. Eine bejammernswerte Unordnung und unzählige Fehler aller Arten entstellen sie.

Nach wenig Jahren werden nur noch einige Exemplare jener großen dramatischen Dichtungen, jener unnachahmbaren Vorbilder ausdrucksvoller Musik, als unverständliche Überreste einer früheren Kunst in den großen Bibliotheken liegen, gleich Memnonssäulen, die keinen wohlklingenden Ton mehr von sich geben, gleich ungeheuren Sphinxen, die ewig ihr Geheimnis bewahren werden. In ganz Europa hat es noch niemand gewagt, eine neue, sorgfältige, geordnete, mit Anmerkungen versehene und gut ins Deutsche und Italienische übertragene Ausgabe der sechs großen Opern von Gluck zu unternehmen. Nicht ein ernstlicher Versuch einer Subskription ist zu diesem Zweck gemacht worden. Es ist niemand auf den Gedanken gekommen, zwanzigtausend Frank (mehr würden nicht erforderlich sein) aufs Spiel zu setzen, zur Bekämpfung der Ursachen, welche in stets wachsender Zahl diese Meisterwerke mit Vernichtung bedrohen. Und allen Hilfsmitteln der Kunst und Industrie zum Trotz gehen jene, dank der ungeheuerlichen Gleichgültigkeit aller für die großen Interessen der Musik, ihrem Untergang entgegen.

Ach! ach! Shakespeare hat recht:

> Ein Zirkel nur im Wasser ist der Ruhm,
> Der niemals aufhört, selbst sich zu erweitern,
> Bis die Verbreitung ihn in nichts zerstreut.[1]

Und Rossini scheint seit langem zu der Ansicht gekommen zu sein, der Zirkel seines Ruhmes sei schon zu sehr erweitert, da er alles, was diesen antasten konnte, mit solch erhabener Verachtung gestraft

---

[1] Heinrich VI., I. Teil, Akt I, Szene II.
Nach der Übersetzung von A. W. von Schlegel. (Anm. d. Übers.)

hat. Ohne dies, ohne diese fabelhafte, großartige Gleichgültigkeit, hätte man sich an der Pariser Oper vielleicht damit begnügt, seine Partituren „Die Belagerung von Korinth", „Moses" und „Graf Ory" in das Archiv zu stecken, und hätte es unterlassen, seinen „Wilhelm Tell" in grober Weise zu verstümmeln. Wer hat nicht Hand an diese Partitur gelegt? Wer hat nicht eine Seite daraus zerrissen? Wer hat nicht eine Stelle daraus abgeändert, aus bloßer Laune oder infolge eines stimmlichen oder geistigen Gebrechens? Wievielen Menschen, die nicht wissen, was sie tun, hat der Meister nicht zu verzeihen? Aber was rede ich denn! Darf er sich beklagen? hat man nicht soeben seinen „Wilhelm Tell" fast vollständig wieder aufgeführt? Man hat in den ersten Akt den Hochzeitsmarsch, welchen man seit langer Zeit gestrichen hatte, wieder eingesetzt; alle großen Ensemblestücke des dritten Aufzuges sind uns wiedergegeben. Die Arie „Zum Kampf, zum Streit"[1], welche mehr als ein Jahr vor Duprez' erstem Auftreten verschwunden war und dann als Ersatz für den nun ganz wegfallenden Schlußteil der Oper wieder aufgenommen wurde, hatte man später um ihren Schluß verkürzt, damit ein Sänger der Gefahr entgehe, welche für ihn in dem letzten Satz:

„O laßt den Tell uns retten!"[2]

lag. Nun? Ist dieser Schluß nicht soeben dem Stücke wieder angesetzt worden? Hat man sich nicht soweit herabgelassen, den schönen Schlußchor zu Gehör zu bringen, über dessen breiten Harmonien so poesievoll Reminiszenzen an Schweizer Nationallieder erklingen? und dazu das Terzett mit Begleitung der Blasinstrumente? ja, sogar auch das Gebet während des Sturmes, das man vor der ersten Aufführung gestrichen hatte? Denn schon bei den ersten Generalproben hatten sich die Sachverständigen jener Zeit über diesem Werke ans Werk gesetzt, wie es in solchem Falle üblich ist, um dem Komponisten gute Lehren zu geben; und vieles, was ihrer Meinung nach den Erfolg der neuen Oper unfehlbar gefährden mußte, wurde erbarmungslos aus derselben herausgerissen. Und

[1] Amis, secondez ma vengeance. Akt IV, Nr. XIX. (Anm. d. Übers.)
[2] Trompons l'espérance homicide. (Anm. d. Übers.)

sieht man nun nicht, wie jene schönen Blüten der Melodie alle wieder hervorsprießen, und wie dadurch der Erfolg des Stückes nicht geringer als zuvor, sondern im Gegenteil größer geworden ist? Nur das Duett: „Sieh, Gefahren dich umschweben“[1] hat man vorsichtshalber nicht singen lassen. Den Teufel auch! Man kann doch nicht Rossinis Meisterwerk genau so aufführen, wie er es geschrieben hat! das wäre ein zu starkes Stück und auch ein zu gefährliches Beispiel. Alle anderen Komponisten würden dann unter dem Skalpell der Operateure laut schreien.

Nach einer der blutigsten Schlachten unserer Geschichte kam ein Sergeant, welcher die Bestattung der Leichen überwachen sollte, ganz bestürzt zu seinem Hauptmann gelaufen:

„Nun! was gibt es?“ fragte der Offizier, „warum wird das Grab nicht zugeschüttet?“

„Ach! Herr Hauptmann, einige rühren sich noch und meinen, sie seien nicht tot“ ...

„Alle Wetter! Vorwärts! nur Erde darauf geworfen, und schleunigst; wenn man auf die hören wollte, wäre nie einer tot!“ ...

Madame Lebrun.

Ich entsinne mich, Herrn Etienne im Opernhause gesehen zu haben, eines Abends, als dort ein schreckliches Ding, mit Namen „Die Nachtigall“[2], aufgeführt wurde, zu welchem Herr Lebrun (einige sagen Frau Lebrun) die Musik gemacht, und er (Herr Etienne) die Dichtung verfertigt hatte. Der berühmte Akademiker saß auf dem Balkon der ersten Ranglogen und zog die Aufmerksamkeit des gesamten Publikums auf sich durch die Ausbrüche der

[1] Sur la rive étrangère. Akt III, Nr. XIII, Schlußsatz. (Anm. d. Übers.)

[2] Le Rossignol, Oper in einem Aufzug. Ihren Erfolg bei der ersten Aufführung (1816) verdankte sie hauptsächlich einer Sopranarie mit Flötenbegleitung, welche von Madame Hymm und dem Flötenvirtuosen Tulou vortrefflich ausgeführt wurde. (Anm. d. Übers.)

Freude, welche es ihm offenbar bereitete, sich seine eigenen Verse vorsingen zu lassen. An der schönen Stelle aus einer Arie des Amtmanns:

„Bin ich nicht aller Väter Freund
Und aller Kinder Vater?"[1]

brach Herr Etienne in solch schallendes Gelächter aus, daß ich mich erröten fühlte und ganz betrübt hinausging. Dies war das letztemal, daß ich jenes berühmte Werk fast bis zu Ende mit ansah, in welchem die Nachtigall mit solchem Eifer sang, daß man geschworen hätte, ein von Tulou ausgeführtes Flötenkonzert zu hören. Man sollte dieses schöne Ding wieder in Szene setzen; ich bin überzeugt, es würden noch viele Leute ihre Freude daran haben.

Stets hör ich mit Vergnügen zu,
Erzählt man alte Märchen.[2]

hat La Fontaine gesagt. Die Stammgäste der Oper, welche Frau Lebrun gekannt haben, würden gewiß über eine derartige Aufmerksamkeit entzückt sein. Sie war eine so energische Frau, besonders in der Unterhaltung. Ihre Nachtigall war ein Geschwisterkind des Papageis von Gresset.[3] Die D. und die Sch. waren ihre Lieblingskonsonanten. Ich erinnere mich nicht ohne Rührung an das Kompliment, welches sie in der St. Rochuskirche, am Tage der Aufführung meiner ersten hohen Messe, an mich richtete. Nach einem in jeder Beziehung sehr einfachen »O Salutaris« kam sie auf mich zu, um mir die Hand zu drücken, und sagte in dem Tone der Überzeugung: „Donnerwetter, mein liebes Kind, Ihr »O Salutaris« ist nicht von Pappe, und ich wette, alle diese traurigen Sch . . .

---

[1] »Je suis l'ami de tous les pères,
Le père de tous les enfants.«

[2] »Si Peau-d'Ane m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.«
Le Pouvoir des Fables (Buch VIII, Fabel IV). (Anm. d. Übers.)

[3] Anspielung auf Gressets komische Dichtung »Vert-Vert.« »Vert-Vert« ist ein im Nonnenkloster erzogener Papagei, welcher auf einer Reise von Schiffern allerlei Schimpfworte und Flüche erlernt und dadurch seinen frommen Besitzerinnen Ungelegenheiten bereitet. (Anm. d. Übers.)

aus der Kontrapunktklasse des Konservatoriums wären nicht imstande, ein so fesches und strammes religiöses Stück zu schreiben." Das wollte etwas heißen, denn das Urteil der Frau Lebrun war damals sehr gefürchtet. Und wie schön kam sie am Schlusse von Iphigenie in Aulis und Iphigenie auf Tauris als Diana vom Himmel herab; in beiden Meisterwerken von Gluck löst sich nämlich der tragische Knoten durch Vermittelung dieser Göttin. Ich höre noch, wie sie mit majestätischer Langsamkeit und etwas männlicher Stimme sagte:

Ihr Skythen, gebt den Griechen mein Bildnis nun zurück;
Schon allzulang habt ihr in eurem rauhen Lande
Entweihet meinen Dienst, entweihet den Altar.[1]

Sie fühlte sich so sicher in ihrem Glorienschein, mit ihrem Köcher aus Pappe auf der linken Schulter! Sie las vom Blatt aus einer verkehrt aufgelegten Partitur, begleitete die kompliziertesten Arien am Klavier; sie hätte nötigenfalls ein Orchester dirigiert; und, wie gesagt, man hielt sie für den Komponisten der „Nachtigall". Sie hatte nur einen Fehler, nämlich, daß sie, besonders gegen das Ende ihres Lebens, einer der „drei Schicksalsschwestern" aus Macbeth zu sehr ähnlich sah. Kurz und gut! Frau Lebrun ist fast unbekannt gestorben; wenigstens ist sie von der jetzigen Generation vergessen.

So ist aller Ruhm vergänglich!

Die Zeit verschont nichts.

Es kann nicht in Abrede gestellt werden, daß sich heutzutage der Postillon in einer recht schlimmen Lage befindet. Er wird vom Dampfe erstickt, lahm gelegt, aus dem Sattel gehoben. Bricht einmal die Herrschaft der Elektrizität an — und diese Herrschaft

---

[1] Scythes, aux mains des Grecs, remettez mes images;
Vous avez trop longtemps, dans ces climats sauvages,
Déshonoré mon culte et mes autels. (Iphigenie auf Tauris, Akt IV, Nr. XXVII.)

ist nicht mehr fern — so wird es noch viel schlimmer um ihn stehen. Die Elektrizität wird ihn mit ihrem Blitze treffen, ja zu Staub zermalmen. Gewinnt schließlich das lenkbare Luftschiff die Oberhand, eine Möglichkeit, an die wir hartnäckig glauben, so wird der Name jener heiteren Rosselenker ein alter französischer Ausdruck geworden sein, dessen Bedeutung für die meisten Reisenden unverständlich bleiben wird. Wenn dann das Post-Luftschiff von Paris über Longjumeau dahinfliegen und irgend ein gelehrter Passagier, das Dorf mit seinem Fernrohr betrachtend, plötzlich ausrufen wird: „Dort unten ist die Heimat des Postillons, den ein alter Komponist berühmt gemacht hatte“, so werden die im großen Saal des Luftschiffs mit Federballspiel beschäftigten Damen ihre Partie unterbrechen, um den Gelehrten zu fragen, was er meine. Und der Gelehrte wird antworten: „Im neunzehnten Jahrhundert, meine Damen, krochen die sogenannten zivilisierten Völker auf der Erde wie die Schnecken. Die Reisenden, welche in jener Epoche anmaßender Barbarei in schweren, von Dampf getriebenen, auf eisernen Schienen dahinrollenden Wagen zehn bis zwölf alte französische Meilen in der Stunde durchfuhren, empfanden über diese s c h n e l l e Lokomotion einen lächerlichen Stolz. Aber viele Leute schlossen sich auch damals noch, wenn sie sich zwanzig bis dreißig Meilen von ihrem heimatlichen Stall entfernen mußten, in abscheuliche Holzkasten ein, in welchen man weder stehen noch liegen, ja nicht einmal seine Beine ausstrecken konnte. Man hatte alle Qualen auszustehen: Kälte, Wind, Regen, Hitze, schlechte Luft, schlechte Gerüche und Staub; die armen Dulder, welche dabei geschüttelt wurden wie Bleikörner beim Reinigen einer Flasche, mußten überdies noch ein unaufhörliches, betäubendes Getöse ertragen; des Nachts schliefen sie, so gut und schlecht es gehen wollte, dicht aneinandergedrängt, sich gegenseitig infizierend, genau wie das Vieh, das in unseren kleinen Transportschiffen für Landwirtschaft eingepfercht wird. Diese schrecklichen, schwerfälligen Kasten hatte man offenbar ironischerweise „Eilpost“ benannt; sie wurden auf kotigen Hohlwegen, den sogenannten königlichen, kaiserlichen oder Bezirksstraßen, von Pferden gezogen, welche höchstens zwei und eine halbe französische Meile in der Stunde zurücklegten. Und der Reiter,

welcher auf einem der Vierfüßler saß, die mühsam an der Fortbewegung dieser Maschine arbeiteten, hieß Postillon.[1]

Nun wohnte ehemals in jenem Dorfe Longjumeau ein berühmter Postillon. Seine Abenteuer lieferten den Stoff zu einem jener Theaterstücke, in welchen abwechselnd gesungen und gesprochen wurde, und welche man damals als komische Opern bezeichnete. Die Musik zu diesem Werke wurde von einem mit leichter Feder produzierenden Komponisten geschrieben, der in Frankreich unter dem Namen Dam oder Edam (einige Geschichtsschreiber sagen Adam) berühmt und — das steht fest — Mitglied des Instituts gewesen ist. Daher der Ruhm des Fleckens Longjumeau, welcher soeben dort im Westen sichtbar war, jetzt aber schon wieder unseren Blicken entschwunden ist.

Longjumeau! Longjumeau! Fuit Troja!! ...

Rhythmus der Hoffahrt.

Eine Dame, welche in der Theologie sehr gut bewandert ist und auch sehr gut Klavier spielt, hat kürzlich eine interessante Broschüre über den Rhythmus veröffentlicht, in welcher man unter anderen ganz neuen Dingen folgende Stelle findet:

„Unter dem Einflusse Beethovenscher Musik liebt und gefällt man sich in der Verzweiflung (die Verfasserin hat vielleicht sagen wollen, daß man unter dem Einflusse jener Musik die Verzweiflung liebe und sich darin gefalle); in dieser Musik werden blutige Tränen vergossen, nicht über die Schmerzen eines Gottes, welcher für uns gestorben ist, wohl aber über die ewige Niederlage des Teufels. O, über den Rhythmus der Hoffahrt, der die Wahrheit sucht, der die Wahrheit anfleht und diese Wahrheit nicht in der Gestalt annehmen will, in welcher es ihr gefallen hat, sich uns zu offenbaren. Es ist immer wieder der Jude,

---

[1] Das Wortspiel »postillon—lion de la poste« (Postlöwe) ist, als unübersetzbar, weggelassen worden. (Anm. d. Übers.)

welcher zum Erlöser spricht: „Steige herab vom Kreuze, und wir werden an dich glauben. Gehorche unseren Launen, schmeichle unseren schlechten Instinkten, und wir wollen dich zum Gott der Wahrheit proklamieren, wenn nicht... Crucifige! Und diese Werke töten ihn in unseren Herzen, wie die Juden ihn an das Kreuz geschlagen haben."

Welch ein Unglück, weder Theologe noch Philosoph zu sein! Wenn ich das wäre, würde ich vermutlich dies alles verstehen. Und es ist gewiß sehr schön. Ein Punkt in der Lehre der Verfasserin erregt jedoch in mir einige Zweifel. Beim Anhören der Beethovenschen Werke habe ich in der Tat oft geweint; allerdings flossen jene Tränen nicht über die Schmerzen eines Gottes, der für uns gestorben ist; aber das kann ich mit gutem Gewissen beschwören, sie flossen auch ganz gewiß nicht über die ewige Niederlage des Teufels, für welchen ich schon seit langer Zeit keine freundliche Gesinnung mehr hege.

Eine witzige Äußerung Aubers.

Ein Tenor, dessen Stimme weder rein noch klangvoll ist, trug in einem Salon die Romanze aus „Joseph" vor; in dem Augenblicke, wo er folgende Stelle sang:

> Eine Grube war daneben,
> Da hinein versenkt man mich.
> Ach, ich denk daran mein Leben:
> Sie war kalt und schauerlich.

wandte sich Auber zu seinem Nachbar und sagte: „Joseph ist entschieden zu lange in der Grube geblieben."

Musik und Tanz.

Der Tanz hat sich gegen die Musik stets als zärtlicher und ergebener Bruder erwiesen. Die Musik bekundet ihrerseits bei

mancher Gelegenheit ihre Hingebung für den Tanz. Mit Aufmerksamkeiten jeder Art überhäufen sich diese reizenden Geschwister gegenseitig. Ihr Verhältnis besteht seit undenklichen Zeiten: überall sieht man beide vereint, eng verbunden, bereit, gegen die anderen Künste, gegen die Wissenschaften, gegen die Philosophie und selbst gegen die schreckliche Vernunft, bis zum äußersten zu kämpfen. Diese Tatsache war schon im Zeitalter Ludwig des Vierzehnten anerkannt; Molière hat in dem ersten Aufzug seines »Bourgeois gentilhomme« den Beweis dafür geliefert:

„Die Philosophie ist wohl etwas; aber die Musik, die Musik . . ."
„Die Musik und der Tanz . . . Musik und Tanz, das ist alles, was man braucht."
„Nichts ist in einem Staate so nützlich als die Musik."
„Nichts ist den Menschen so notwendig als der Tanz."
„Ohne die Musik kann ein Staat nicht bestehen."
„Ohne den Tanz bringt ein Mensch nichts fertig."

Wenn jedoch von beiden Musen eine von Zeit zu Zeit die Güte und Anhänglichkeit der anderen ein wenig mißbraucht, so ist es, glaube ich, die Tanzmuse. Sehen wir einmal zu, wie es bei der Verfertigung von Balletten hergeht. Die Musik hat sich die Mühe gemacht, ein köstliches Stück zu komponieren, wohl erdacht, melodisch, heiter und kunstvoll instrumentiert. Da kommt der Tanz und sagt: „Liebe Schwester, deine Melodie ist reizend, aber zu kurz; verlängere sie mit irgend etwas um sechzehn Takte; ich brauche diesen Zusatz." Oder: „Dieses Stück ist bezaubernd, aber zu lang, du mußt es mir um ein Viertel verkürzen." Vergebens erwidert die Musik: „Jene Takte, die du hinzugefügt haben willst, werden einen Widersinn bilden, eine überflüssige, lächerliche Wiederholung." Oder: „Der Strich, den du verlangst, wird die ganze Anordnung des Stücks zerstören . . ."

„Das ist gleichgültig", antwortet der hüpfende Bruder, „was ich verlange, ist unerläßlich." Und die Musik gehorcht.

Bei einer anderen Gelegenheit findet der Tanz die Instrumentierung zu zart; er verlangt Posaunen, Becken, tüchtige Schläge auf der großen Trommel, und die Musik ergibt sich stöhnend in Brutalitäten jeder Art. Hier ist die Bewegung zu rasch, so daß

der Tänzer sich nicht in großen Seitensprüngen, in edlen Erhöhungen des Schrittes ergehen kann; die Musik in ihrer Ergebenheit unterbricht den Rhythmus und wartet auf den Augenblick, wo sie in ihrer natürlichen Gangart weiterschreiten darf; und dazu gehört Geduld, denn der große Tänzer schwingt sich so hoch hinauf, daß er sich selbst, wie man weiß, sehr häufig in der Luft langweilt. An einer anderen Stelle muß die Bewegung mehr oder weniger beschleunigt werden, je nachdem die Tänzerin mit allen Zehen oder nur mit beiden großen Zehen arbeiten will. Dadurch ist die Musik gezwungen, während einiger Takte mehrere Male vom allegro oder allegretto zum presto oder prestissimo, und umgekehrt, überzugehen, ohne Rücksicht auf die Zerstückelung der Melodie, ja selbst auf die Möglichkeit der Ausführung. Allein es gibt noch Schlimmeres als all dieses. Hat ein Ballett einen durchschlagenden Erfolg gehabt, so wird irgend eine Oper, und wäre sie ein durch die allgemeine Bewunderung anerkanntes Meisterwerk, zugeschnitten, zurechtgestutzt, zerrissen, ja gänzlich zerstört, um daraus eine Art Vorspiel (lever de rideau) zu dem Ballett zu machen, da dieses den Abend nicht ausfüllt. Sollte aber von ungefähr eine schöne Oper in nur drei Aufzügen entstehen, deren Aufführung also nicht von sieben Uhr abends bis Mitternacht dauern könnte, würde man da wohl irgend ein Bruchstück aus einem Ballett benutzen? Um Gotteswillen, welche Schande! Der Tanz würde sie nicht überstehen.

„Zerstöret alles eh'r, es ist im Sinn des Tanzes!“ [1]

Die Tänzer als Dichter.

Ein Tänzer sagte von einem seiner eigenen Luftsprünge: „Das ist wie eine Handvoll Diamanten, die man in die Sonne

---

[1] »Abîmons tout plutôt, c'est l'esprit de la danse.«
Berlioz parodiert hier folgenden Vers aus Boileaus »Lutrin«:
Abîme tout plutôt, c'est l'esprit de l'église.
(Zerstöre alles eh'r, es ist im Sinn der Kirche.)
(Anm. d. Übers.)

wirkt!" Ein anderer sagte von Madame Ferraris, als er sie in „Das eherne Pferd" auftreten sah: „Sie ist eine Rose, welche, vom Winde getragen, in einem Wirbel von Türkisen, Rubinen und Goldstaub dahinschwebt."

Eine andere Äußerung Aubers.

Ein Herr, welcher häufig in den Orchestersitzen der Oper zu sehen ist, erkundigte sich jüngst bei einem seiner Nachbarn nach dem Namen einer jungen Tänzerin, welche soeben die Bühne betrat, da er sie nicht erkannte. „Es ist die Zina", antwortete dieser, „deren Trikot, wie Sie wissen, am Abend ihres ersten Auftretens aufgegangen ist und eine beträchtliche Lücke zeigte." — „Ein bemerkenswertes Ereignis", fügte Auber, der zugegen war, hinzu, „denn es war einer der seltenen Fälle, wo das Lückenhafte Erfolg hatte."

Konzerte.

Ich wäre undankbar, wenn ich nicht hier von den lieblichen Stunden erzählen wollte, welche mir im vergangenen Winter die Konzertgeber in Paris bereitet haben.

Vier Monate lang habe ich beinahe täglich in der folgenden Komödie mitgespielt:

Das Theater stellt ein möbliertes Arbeitszimmer dar, an dessen Kamin ein von Husten gequälter Kranker sitzt. Es treten auf zwei, drei, vier Pianisten und ein Geiger.

Der Pianist Nr. 1 (zum Kranken).

Ich habe erfahren, daß Sie sehr leidend sind . . .

Der Pianist Nr. 2.

Auch ich habe gehört, daß Ihre Gesundheit . . .

Die Pianisten Nr. 7 u. 9.

Man hat uns gesagt, Sie seien schwer angegriffen . . .

Der Pianist Nr. 1.

Und ich ... möchte Sie bitten, meinem Konzert beizuwohnen, welches im Saale Erard stattfindet.

Der Pianist Nr. 2.

Und ich habe es für meine Pflicht gehalten, Sie zu bitten, daß Sie mein Konzert bei Pleyel und meine neuen Etüden anhören möchten.

Der Pianist Nr. 8.

Was mich betrifft, lieber Freund, so führt mich nur die Sorge um Ihre Gesundheit hierher. Sie arbeiten zuviel; Sie müssen ausgehen, Luft schöpfen, sich zerstreuen; ich komme mit der förmlichen Absicht, Sie zu entführen; mein Wagen hält vor der Tür, Sie müssen mein Konzert bei Herz besuchen. Kommen Sie, kommen Sie!

Der Kranke.

Wann findet das Ihrige statt?

Nr. 1.

Heute abend um 8 Uhr.

Der Kranke.

Und Ihres?

Nr. 2.

Heute abend um 8 Uhr.

Der Kranke.

Und das Ihre?

Nr. 8.

Heute abend um 8 Uhr.

Der Geiger (bricht in Lachen aus).

Sechs oder sieben zu gleicher Zeit, heute abend. In der Voraussicht, daß Sie nach Gewohnheit nirgends hingehen würden, weil Sie nicht überall hingehen können, und außerdem aus Rücksicht auf Ihren leidenden Zustand, in dem ich Sie nicht belästigen

will, habe ich mein Instrument mitgebracht; hier ist meine Geige. Wenn Sie es erlauben, will ich Ihnen mein neues capriccio für die G-Saite vorspielen.

Der Kranke (für sich).

Der Teufel hole deine Saite! Ich möchte dir damit den Hals zuschnüren.

. . . .

In kurzen Worten, es ist eine traurige Tatsache, daß in Paris die Konzerte zu einem erbärmlichen Unsinn ausgeartet sind. Ihre Zahl ist so groß, die Hartnäckigkeit, mit der sie sich überall aufdrängen, mit der sie einen verfolgen, langweilen und martern, ist so grausam, daß der Besitzer eines großen Lesesaales jüngst auf die Idee gekommen ist, an seiner Tür eine Aufschrift anzubringen mit den Worten: Hier werden keine Konzerte abgehalten. Damit hat er erreicht, daß jetzt sein Saal gestopft voll ist von Lesern und Freunden der Ruhe, welche dort Zuflucht suchen. Seitdem Madame Erard sich dazu hergegeben hat, den „reißenden" Virtuosen, welche in Paris frei herumlaufen, ihre Säle kostenlos zur Verfügung zu stellen, hat die Einnahme aus dem Verkauf der Klaviere ihrer Fabrik in beklagenswerter Weise abgenommen, denn niemand wagt es mehr, weder bei Tag noch bei Nacht ihr Haus zu betreten, um ihre Instrumente zu probieren, so sehr fürchtet man, mitten in ein Konzert hineinzuplatzen und so unter die Klaue eines jener Löwen zu geraten.

Man muß bedenken, daß es nicht mehr genug Säle, Reitbahnen, Hallen, Vorplätze gibt, um den Ansprüchen aller Konzertgeber zu genügen. Die Säle von Herz, Pleyel, Erard, Gouffier, der Cäciliensaal, die Säle des Konservatoriums, des „Hôtel du Louvre", des „Hôtel d'Osmond", der Saal Valentino, die Säle des Prado und des „Théâtre-Italien" reichen dazu nicht aus. Und da mehrere Virtuosen, jeder Hoffnung ein Lokal zu finden beraubt, anfingen im Freien zu arbeiten, so sahen sich die Hauseigentümer in gewissen neuen Straßen, wo der geringe Wagenverkehr keinen hinreichenden Schutz für die Ohren der Einwohner bildete, gezwungen, in ungeheuren Buchstaben an ihre Häuser schreiben zu lassen: „An dieser Mauer darf nicht musiziert werden."

Die Neulinge unter den Konzertgebern sind noch unschuldig genug, in Paris Freibillette auszuteilen, welche sie des Nachts unter die Haustore schieben; und dann erstaunen sie noch, wenn ihr Saal ganz leer bleibt. Es dürfte angebracht sein, diesen würdigen Virtuosen, welche zum größten Teil aus dem Auslande, aus Rußland, Deutschland, Italien, Spanien, Indien, Japan, Neu-Kaledonien, aus dem Kongostaat, von Monako, von San Franzisko, von Makao, von Cuzco zu uns kommen, als Warnung hier mitzuteilen, daß ein Konzertpublikum sich heutzutage bezahlen läßt, wie man zu allen Zeiten Chor, Orchester und Claque bezahlt hat. Sechshundert Ohren kosten allermindestens dreitausend Frank. Einer von jenen Konzertbenefizianten hat es neulich mit einem amerikanischen Mittel versucht und mit dem Billett zu Schokolade und Pastete eingeladen, aber die Pariser, welche im allgemeinen keine großen Esser sind, haben diese Entschädigung für unzulänglich gehalten und zuerst durch eines ihrer Häupter bei dem Gast- und Konzertgeber anfragen lassen, ob es nicht möglich wäre, Schokolade und Pastete zu verzehren, ohne das Konzert anzuhören. Der Benefiziant antwortete in seiner Entrüstung mit den Worten des alten Philosophen: „Iß, aber höre zu!“, und so ist die Sache nicht zustande gekommen.

Tapfer wie Nelson.

Es gibt in Frankreichs Nachbarschaft ein Land, in welchem die Musik wirklich geliebt und geachtet wird, daher man dort kein Konzert, keine Oper von langer Dauer anhören will. In jenem Lande muß eine musikalische Aufführung, welche um halb sieben beginnt, um neun Uhr, spätestens um halb zehn Uhr zu Ende sein, denn um elf Uhr schläft schon alles.

Bei uns schläft zwar um elf Uhr auch schon alles, aber die Musik ist nicht zu Ende. Ja, unsere Komponisten müssen sogar, um einträgliche Erfolge zu erzielen, mit aller Gewalt von jenen dicken Partituren schreiben, welche von sieben Uhr bis frühestens Mitternacht und manchmal noch länger heruntergebrüllt werden.

Man liebt es, dabei zu schlafen, sich gehen zu lassen, Luftschlösser zu bauen, eingewiegt von den unaufhörlichen Kavatinen, wie vom Geräusch einer Kaskade, bis sich etwas ereignet, wodurch man wieder zu sich kommt und plötzlich aufwacht, so z. B., wenn die Claque vergißt zu applaudieren.

Diese Tendenz, die Musik zu niedrigen Diensten herabzuwürdigen, wie im Theater zum Einschläfern des Publikums, im Salon zur Begleitung der Konversation, bei Festmählern zur Förderung der Verdauung oder zur Belustigung von Kindern jeden Alters, ist das sicherste Zeichen für die Barbarei eines Volkes. In dieser Beziehung sind wir in Frankreich recht wenig zivilisiert, und in unserer Liebe zur Kunst im allgemeinen gleichen wir einem unserer Könige, welcher auf die Frage, ob er die Musik liebe, gutmütig antwortete: „Nun, ich fürchte sie gerade nicht!" Ich bin nicht so tapfer wie jener König, und ich gestehe in aller Demut, daß ich oft vor der Musik eine schreckliche Angst habe. Aber man mag sagen, was man will: wenn ich auch wie Nelson vor dem Kampfe erzittere, so sieht man mich doch in der Stunde der Gefahr gleich ihm auf meinem Posten stehen, und ich werde eines schönen Abends bei dem sechsten Aufzug irgend einer Oper mein Trafalgar finden.

Groteske Vorurteile.

Das Vorurteil führt bei uns mehr als irgendwo anders ungeheuer dumme Reden und möchte von der Höhe seiner Anmaßung die musikalische Kunst in allen ihren Teilen regieren. Ohne seine Aussprüche über Harmonie, Melodie, Rhythmus zu berühren, will ich hier eine seiner vermessenen Behauptungen anführen, nach welcher es nur eine einzige für den Text zum Gesang geeignete Form geben soll; es wäre also unmöglich, in Prosa zu singen, und der Alexandriner wäre für den Komponisten der schlimmste aller Verse. Ja, einige Leute versichern sogar, alle zum Gesang bestimmten Verse müßten ohne Ausnahme sogenannte rhythmische Verse sein, nämlich Verse, von welchen ein jeder die gleiche An-

zahl und gleiche Reihenfolge von betonten und unbetonten Silben hat, so daß sie von Anfang bis zu Ende des Stückes gleichförmig skandiert werden.

Was das Komponieren eines Textes in Prosa betrifft, so gibt es nichts Leichteres; es handelt sich nur um die Art der Prosa. Die berühmten Meisterwerke religiöser Musik, Messen und Oratorien, sind von Händel, Haydn, Bach, Mozart auf englische, deutsche und lateinische Prosa geschrieben worden. „Ja", wird da geantwortet, „das geht mit dem Lateinischen, dem Deutschen und Englischen, aber mit dem Französischen ist das unmöglich." Bei uns gilt immer für unmöglich, was ungebräuchlich ist. Und dies ist nicht einmal ungebräuchlich; es gibt in Musik gesetzte französische Prosa, und es wird davon stets genug geben. In den berühmtesten Opern kann man jeden Tag Stellen hören, bei welchen der Komponist die Verse des Librettisten durch die Wiederholung gewisser Worte und selbst durch die Hinzufügung anderer Ausdrücke verstümmelt, auseinandergerissen, zerhackt, entstellt hat, so daß diese Verse in Wirklichkeit zu einer Prosa geworden sind, und zwar paßt sich diese Prosa dem Gedanken des Komponisten sehr wohl an, während die Verse sich ihm nicht fügen wollten.

Und doch singt sich das mühelos, und das Musikstück als solches hat nichts von seiner Schönheit dadurch eingebüßt, und die Melodie spottet eurer Anmaßung, sie durch literarische Formen leiten und unterstützen zu wollen, welche von einem anderen als dem Komponisten im voraus bestimmt sind."

Ein Librettist kritisierte in meiner Gegenwart heftig die Verse einer neuen Oper:

„Welches Gewirr von Rhythmen;" sagte er, „es hört sich an wie Prosa. Hier ein langer Vers, dort ein kurzer, keine Gleichförmigkeit der Betonung, die Verteilung der langen und kurzen Silben ganz dem Zufall überlassen! Welch ein Durcheinander! Und dazu soll nun jemand eine Musik schreiben!"

Ich ließ ihn reden. Als ich einige Tage später mit ihm spazieren ging, sang ich, aber ohne Worte, eine Melodie, welche ihn zu entzücken schien.

„Kennen Sie das?" sagte ich zu ihm.

„Nein, aber es ist entzückend; das muß aus irgend einer italienischen Oper sein, denn die Italiener verstehen es wenigstens, Texte zu schreiben, die dem Gesange nicht hinderlich sind."

„Es ist die Melodie zu den Versen, welche Sie neulich so sehr antimelodisch fanden."

Wie oft habe ich mich damit belustigt, Anhänger der alleinigen Verwendung von rhythmischen Versen auf die umgekehrte Weise in dieselbe Falle zu locken: ich sang ihnen eine Melodie vor, welcher ich einen italienischen Text unterlegte; wenn sich dann meine Zuhörer abgemüht hatten, um zu beweisen, wie günstig die Erfindung des Komponisten durch die Form der italienischen Verse beeinflußt worden sei, blies ich das Feuer ihrer Begeisterung aus, indem ich ihnen erklärte, daß in diesem Falle die Form der Verse in keiner Weise die Form der Melodie bestimmt haben könne, da das, was sie soeben gehört hätten, eine Stelle aus einer Beethovenschen Symphonie und daher ohne Worte geschrieben worden sei.

Damit soll aber durchaus nicht in Abrede gestellt werden, daß auch rhythmische Verse sehr wohl in Musik gesetzt werden können. Ja noch mehr, ich gebe zu, daß sie häufig unerläßlich sind. Wenn der Komponist für sein Stück einen regelmäßig fortdauernden Rhythmus gewählt hat, durch dessen Gleichförmigkeit gerade die Wirkung hervorbracht wird, wie Gluck es für den Chor der Furien in seinem Orpheus getan hat:

Quel est l'audacieux,
Qui dans ces sombres lieux ...[1]

so muß offenbar diese Form auch für die Verse angenommen werden, sonst würden die Worte mit der Musik nicht zusammengehen.

Wenn mehrere aufeinanderfolgende Strophen nach der gleichen Melodie gesungen werden sollen, so wäre es ebenfalls wünschenswert, daß sie alle in gleicher Weise zugeschnitten und im gleichen

[1] Wer ist der Sterbliche,
Der dieser Finsternis ...
II. Aufzug, Nr. 21. (Anm. d. Übers.)

Rhythmus gehalten wären; dadurch würde man die groben Fehler in der Prosodie vermeiden, welche naturgemäß vorkommen, wenn die Melodie verschiedenen Strophen angepaßt werden muß, die nicht den gleichen Rhythmus haben wie die erste; oder man würde es dem sorgfältigen Komponisten ersparen, daß er, um diese Fehler zu verbessern, seine Melodie für die verschiedenen Strophen abändern muß, während ihm sehr viel daran gelegen ist, sie nicht abzuändern.

Wenn man aber sagt, daß in einer Arie, einem Duett, einer Szene, wo die Leidenschaft auf tausendfältige, unerwartete Weise ausgedrückt werden kann und soll, die Verse unbedingt gleichförmig in Länge und Betonung sein müssen, wenn man behauptet, daß sonst keine Musik möglich sei, so beweist man zum mindesten ganz deutlich, daß man keine Ahnung von der Beschaffenheit dieser Kunst hat, und durch die Anwendung dieses Systems an vielen Stellen, wo sich die Musik dagegen sträubt, haben die italienischen Dichter gewiß nicht wenig dazu beigetragen, der Gesamtheit der musikalischen Werke Italiens jene Gleichförmigkeit der Physiognomie aufzudrücken, welche man ihr mit Recht vorwerfen darf.

Die Voreingenommenheit gegen die Alexandriner, eine Voreingenommenheit, welche viele Komponisten teilen, ist um so eigentümlicher, als weder Dichter noch Musiker den sechssilbigen Versen abgeneigt sind. Denn ich frage, was ist ein durch die Zäsur in zwei Halbverse geteilter Alexandriner anderes als zwei reimlose sechssilbige Verse? Und was hat der Reim, ich bitte, mit der Entwicklung einer melodischen Periode zu tun? . . . Ja noch mehr, es kommt häufig vor, daß jene Dichter, jene gestrengen Silbenzähler, sich einbilden, zwei sechssilbige Verse zu schreiben, während sie einen abscheulichen dreizehnsilbigen Vers machen, weil sie nicht darauf bedacht sind, es so einzurichten, daß die siebente stumme Silbe des ersten Verses elidiert werden kann.[1] Eine solche Ungeschicklichkeit hat sich der Librettist des »Pré aux Clercs« zuschulden kommen lassen; Hérold hatte für eines seiner schönsten Stücke sechssilbige rhythmische Verse (an dieser Stelle mußten es solche sein) von ihm verlangt, und er schrieb die folgenden:

---

[1] In welchem Falle sie mit der ersten Silbe des zweiten Verses eine einzige Silbe bildet. (Anm. d. Übers.)

C'en est fait, le ciel même
A reçu leurs serments.
Sa puissance suprême
Vient d'unir deux amants.

Durch die Elision der Schlußsilbe »me« bilden allerdings die zwei ersten Verse für den Musiker einen Vers von zwölf Silben; die zwei anderen aber enthalten für ihn offenbar dreizehn Silben, da zwischen suprême und vient keine Elision stattfinden kann. Diese überzählige Silbe verlangt nun in der Musik die Einschiebung einer Note, welche die Linie der Melodie unterbricht und einen kleinen, höchst ungraziösen Sprung über diese Unebenheit notwendig macht.

Das ist Barbarei!

In seinem «Essai de rhythmique française«, einer in vielen Beziehungen sehr tüchtigen Arbeit, hat Ducondut sehr kategorisch bewiesen, daß sich die französische Sprache, im Gegensatz zu dem herrschenden Vorurteil, mühelos in jede Versform und rhythmische Einteilung fügen läßt, und daß, wenn jene Formen, welche er für die Musik als unerläßlich betrachtet, bisher nicht angewandt worden sind, die Schuld hiervon bei den Dichtern und nicht in der Unzulänglichkeit der Sprache zu suchen ist. Die von ihm angeführten Beispiele von rhythmischen Versen jeder Art geben einen überzeugenden Beweis seiner Theorie. Allein diese Theorie, insofern sie die Anwendung der von ihr angegebenen Regeln dem Gesangstext als absolute Notwendigkeit vorschreibt, ist, ich wiederhole es, an sich grundfalsch. Im allgemeinen hat die Musik Launen, welchen nicht beizukommen ist, selbst dann, wenn sie am allerwenigsten diesen Eindruck macht, und es ist, die seltenen Fälle, welche ich vorhin erwähnt habe, ausgenommen, ganz und gar unsinnig, zum Gesang nur rhythmische Verse verwenden zu wollen und zu glauben, daß die eintönige Betonung solcher Verse die Komposition der Melodie erleichtern wird, indem sie ihr im voraus eine unabänderliche Form aufdrückt; denn, wenn die Melodie nicht zum guten Glück tausend Mittel hätte, sich diesem Zwange zu entziehen, so würde seine Wirkung tatsächlich die entgegengesetzte sein.

„Die Musik," sagt Ducondut, „besteht aus aneinandergereihten

Sätzen; jeder Satz ist in Takte eingeteilt, welche untereinander gleich sind, und von welchen ein jeder wieder in starke und schwache Taktteile zerfällt; es gibt darin Auf- und Niederschlag, Pausen und Kadenzen, und die regelmäßige Wiederkehr aller jener Dinge in den entsprechenden Gliedern der Melodie bildet, in Verbindung mit dem Gefüge der Sätze, den musikalischen Rhythmus. Die Dichtung, welche darauf Anspruch macht, mit der Musik zusammenzuwirken, ist also an diese Gangart gebunden ... usw., sonst besteht keine Übereinstimmung zwischen den beiden verbündeten Künsten." Allerdings, aber diese Gangart der Musik hat bei weitem nicht die unbedingte Gleichmäßigkeit, welche Sie ihr zuschreiben, und welche in Ihren Versen herrscht. Ein Takt ist dem anderen Takt gleich; gleich nach seiner Dauer, das gebe ich zu, aber diese Dauer ist ungleichmäßig verteilt. Während ich in dem einen Takte nur zwei Noten verwende, auf welche zwei Silben kommen, schreibe ich im folgenden vier oder sechs oder sieben Noten, unter welche ich, wenn ich will, vier oder sechs oder sieben Silben setzen kann, oder auch nur eine einzige, wenn es mir gefällt, daß die Reihe von Noten vokalisiert werde. Was geschieht da mit Ihrem so mühsam hergestellten poetischen Rhythmus? Er wird von der Musik zerrissen, zermalmt, zerstört. Die Poesie ist die Sklavin des Rhythmus, welchen sie sich selbst auferlegt hat; die Musik dagegen ist unabhängig; ja noch mehr, sie ist es selbst, welche den Rhythmus schafft und ihn, wenn auch unter Beibehaltung seiner wesentlichen Bestandteile, im einzelnen tausendfältig modifizieren kann. Und das Tempo, welches in den Abhandlungen über Poetik stets unerwähnt bleibt, und welches doch allein dem Rhythmus seinen Charakter aufprägen kann, von wem wird es bestimmt? Vom Musiker. Denn das Tempo ist die Seele der Musik, während die Dichter niemals auch nur auf ein Mittel gesonnen haben, um zu bestimmen, wie langsam oder wie schnell ihre Verse vorgetragen werden sollen.

Bei keinem Volke enthält die Schriftsprache Zeichen für die Einteilung der Zeitdauer. Die Musik (und zwar die moderne Musik) allein besitzt sie; in der Musik kann man eine Pause schreiben und ihre Dauer bestimmen, was man in den gesprochenen

Sprachen nicht kann. Die Musik endlich — und damit will ich jenen eigentümlichen Anmaßungen das Wort abschneiden, welche sich von den Griechen auf Grammatiker und Dichter, denen die Musik fremd ist, vererbt haben — die Musik besteht in sich selbst; sie hat die Poesie in keiner Weise nötig; und sollten auch alle menschlichen Sprachen untergehen, sie würde nichtsdestoweniger die poesievollste und größte aller Künste bleiben, wie sie die freieste Kunst ist. Was ist eine Beethovensche Symphonie anderes als erhabene Musik in ihrer ganzen Majestät? . . . .
. . . .

Ein anderes derartiges Vorurteil wird jedesmal wieder rege, wenn ein genialer Musiker auftaucht: man sagt, er gebe dem Orchester die Oberherrschaft zum Schaden der Singstimmen. Gesetzt, es komme ein Komponist, der zu schreiben versteht, der seine Kunst gründlich beherrscht und infolgedessen das Orchester mit feinem Verständnis zu verwenden weiß; er läßt es geistreich sprechen, sich anmutig bewegen, wie ein graziöses Kind spielen, mit mächtiger Stimme singen, oder donnern, oder brüllen; aber er haut nicht, wie die Komponisten gewöhnlichen Schlags, mit Händen und Füßen auf die Instrumente ein: man wird von ihm sagen, er sei ein Mann von großem Talent, allein er habe die Statue ins Orchester gestellt. Mit dieser albernen Kritik, welche Grétry, dieser falsche Biedermann, vor achtzig Jahren über die Mozartschen Opern ausgesprochen hat, werden jetzt noch von der Menge der Kenner oder von den Kennern der Menge Musiker getadelt, welche das größte Anrecht auf das entgegengesetzte Lob hätten, und so wird es noch lange bleiben. Hätte es jemand gewagt, auf dieses Urteil mit der Wahrheit zu antworten, so würde er zu Grétry gesagt haben:

„Ihrer Meinung nach hat also Mozart den Sockel auf die Bühne und die Statue ins Orchester gestellt? Diese abgeschmackte Vergleichung würde in manchen Fällen kein Tadel sein, das wird man Ihnen beweisen: in Ihrem Munde ist sie ein Tadel, aber ein ungerechter Tadel, denn Ihre Kritik trifft nicht; Mozarts Orchester ist reizend, wenn auch nicht sehr farbenreich; es ist diskret, fein ausgearbeitet, energisch, wenn es sein muß, mit einem Worte

vollkommen; ebenso vollkommen, wie das Ihrige hinfällig, impotent und lächerlich ist. Trotzdem hat aber die Singstimme in seinen Opern fast überall die Hauptrolle behalten, trotzdem herrscht auf der Bühne das menschliche Gefühl, trotzdem singen seine Personen frei und dominierend die führende Melodie. Nehmen Sie das Orchester weg, Herr Grétry, ersetzen Sie es durch ein Cembalo, und Sie werden — wie ich glaube, zu Ihrem großen Bedauern — sehen, daß das Hauptinteresse der Mozartschen Oper auf der Bühne geblieben ist, und daß sein Sockel ebensoviele menschliche Züge hat und noch viel schöner erscheint als alle Ihre Statuen."

So hätte man diesem falschen Biedermann antworten können, welcher über Gluck und Mozart falsche Witze machte. Man hätte noch hinzufügen müssen, daß, wenn einige Komponisten wirklich in manchen Fällen die Statue ins Orchester gestellt haben, es die Italiener sind. Ja, die Meister der italienischen Schule waren die ersten, welche mit ebensoviel Verstand als Grazie auf den Gedanken gekommen sind, das Orchester singen zu lassen und den Text über eine Füllstimme zu setzen. Dies geschah hauptsächlich in den komischen Szenen, wo das canto parlato unerläßlich ist, aber auch in vielen anderen, in welchen es dramatisch ein Widersinn gewesen wäre, von dem Darsteller eine wirkliche Melodie singen zu lassen. Beispiele dieses ausgezeichneten Verfahrens könnte man bei den italienischen Meistern, von Cimarosa bis Rossini, in unberechenbarer Anzahl nachweisen. Von den französischen Komponisten der neueren Zeit sind die meisten verständig genug gewesen, ihnen das nachzumachen, die Deutschen dagegen verlegen nur sehr selten auf diese Weise das musikalische Interesse. Und doch wird gerade ihnen vorgeworfen, daß sie die Statue ins Orchester stellen, einzig und allein, weil ihr Orchester nicht aus altem Schund besteht. So will es das Vorurteil.

Ferner will das Vorurteil in Paris, ein Musiker könne nur das machen, was er schon gemacht hat. Ist einer etwa zuerst mit einer großen Oper vor die Öffentlichkeit getreten, so wird er unvermeidlich als vermessen taxiert, wenn er sich untersteht, eine komische Oper schreiben zu wollen, einfach deshalb, weil er hervor-

ragende Eigenschaften für den ernsten Stil gezeigt hat. Wenn sein erster Versuch eine schöne Messe gewesen ist, so heißt es: „Was fällt diesem denn ein, fürs Theater schreiben zu wollen! Er kommt uns gewiß mit Litaneien daher; warum bleibt er denn nicht in seiner Kirche?"

Wenn das Unglück will, daß er ein großer Klavierspieler ist, so ruft man mit Schaudern aus: „Pianistenmusik!" Damit ist alles gesagt, und der Mann wird halb erdrückt von einem Vorurteil, gegen welches er lange Jahre hindurch wird kämpfen müssen. Als ob ein großes Virtuosentalent notwendigerweise die Unfähigkeit zum Komponieren in sich schließe, und als ob Sebastian Bach, Beethoven, Mozart, Weber, Meyerbeer, Mendelssohn und andere nicht große Komponisten und große Virtuosen zugleich gewesen wären.

Hat ein Musiker mit einer Symphonie Aufsehen erregt, so wird er sofort klassifiziert oder vielmehr in seinen Pferch eingeschlossen: er ist Symphoniker, er darf nur an die Komposition von Symphonien denken, er muß dem Theater, für welches er nicht geschaffen ist, fernbleiben; er muß für den Gesang nicht schreiben können usw. usw. Ja, noch mehr: alles, was er später schreibt, wird von den Leuten des Vorurteils als Symphonie bezeichnet; wenn von ihm die Rede ist, haben die Worte eine andere Bedeutung. Eine Komposition, welche, wenn sie von irgend einem anderen herrührte, ihren wirklichen Namen: „Kantate" tragen würde, heißt, weil sie aus seiner Feder stammt, Symphonie; ein Oratorium Symphonie; ein a capella-Chor Symphonie; eine Messe Symphonie. Alles ist Symphonie, was von einem Symphoniker kommt.

Er wäre dieser Unannehmlichkeit entgangen, wenn seine Symphonie unbemerkt geblieben, eine Plattheit gewesen wäre; ja er hätte da bei mehr als einem Theaterdirektor ein Vorurteil zu seinen Gunsten angetroffen: „Er hat mit der Konzertmusik kein Glück gehabt", würde man gesagt haben, „die Theatermusik muß ihm gelingen. Er weiß aus den Instrumenten nichts zu machen, er muß also vortrefflich mit den Singstimmen umzugehen wissen. Er ist, nach den Aussagen der Musiker, schwach in der Harmonie, er muß also voll Melodien stecken."

Im entgegengesetzten Falle hätte man unfehlbar gesagt: „Er behandelt meisterhaft das Orchester, also versteht er ganz gewiß nicht, die Singstimmen zu behandeln. Er ist ein hervorragender Harmoniker, es ist also angebracht, seinen Melodien zu mißtrauen, wenn er überhaupt welche hat. Zudem will er nicht schreiben wie alle anderen Leute, er glaubt an die Musik als Ausdruck, er hat ein System ... er ist ein gefährlicher Mensch ..."

Die Vertreter dieser schönen Lehren haben im Himmel zwei mächtige Schutzheilige mit ganz ähnlichen Namen wie die Patrone der Schuster; sie heißen, sagt man, Sankt Cretin und Sankt Cretinian.

Die Atheisten der Musik als Ausdruck.

Die Musik ist, um einen Ausspruch von Pothier anzuwenden, wie die Gerechtigkeit, eine sehr schöne Sache ... wenn sie dem Gegenstand gerecht wird.[1]

Ich sprach vorhin von den Komponisten, welche an die Musik als Ausdruck glauben, welche aber mit Mäßigung und Vernunft daran glauben, ohne die Grenzen zu übersehen, welche durch die Natur der Musik selbst jener Ausdrucksfähigkeit gesetzt sind und in keinem Falle überschritten werden dürfen.

Es gibt aber in Paris und anderswo viele Leute, welche überhaupt nicht daran glauben. Diese behaupten in allem Ernst, wie Blinde, welche das Licht leugnen, daß jeder Text gleich gut zu jeder Musik passe. Gilt das Libretto einer Oper für schlecht, so finden sie nichts natürlicher, als daß man einen ganz verschiedenen Text schreiben lasse, ohne an der Partitur zu rühren. Sie machen Messen aus komischen Opern von Rossini. Ich kenne deren eine, welche nach der Musik des „Barbier von Sevilla" ge-

[1] Das Zitat lautet wörtlich: »La musique, comme la justice, est une belle chose ... quand elle est juste«; der Doppelsinn in dem Ausdruck »juste« („gerecht"; in Beziehung auf die Musik: „rein") konnte im Deutschen nicht wiedergegeben werden; das hier zum Ersatz gebotene Wortspiel ist im Hinblick auf den Inhalt dieses Kapitels gewählt worden. (Anm. d. Übers.)

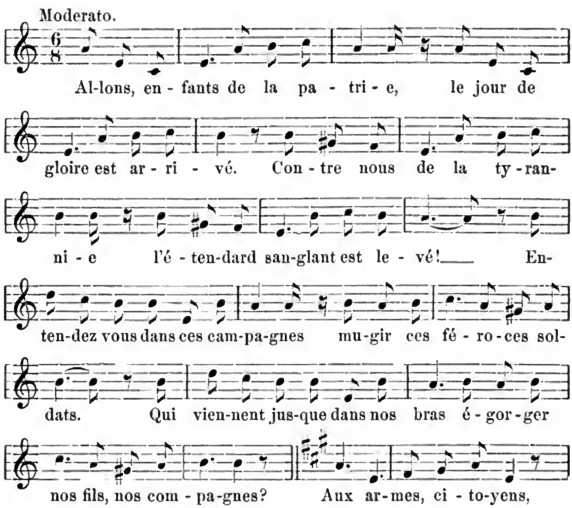
sungen wird. Sie würden ohne Gewissensbisse die Dichtung der „Vestalin" der Partitur des „Freischütz" anpassen und umgekehrt Über solche Absurditäten streitet man nicht, doch können sie, wenn Männer in gewissen Sonderstellungen sich zu ihnen bekennen, einen abscheulichen Einfluß auf die Kunst haben.
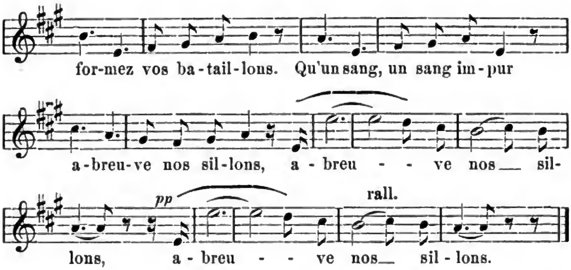
Vergebens würde man diesen Unglücklichen auf dieselbe Weise antworten wie jener Alte, welcher durch sein Gehen die Bewegung zu beweisen suchte; man würde sie nicht bekehren.

Wir führen daher die folgenden Beispiele nur zur Belustigung von Menschen mit gesundem Verstand an. Es sind die Texte zu zwei berühmten Stücken, von welchen ich den ersten unter die Melodie »La Grâce de Dieu«, den anderen unter das Lied »Un jour, maître Corbeau« gesetzt habe.

Text der Marseillaise,
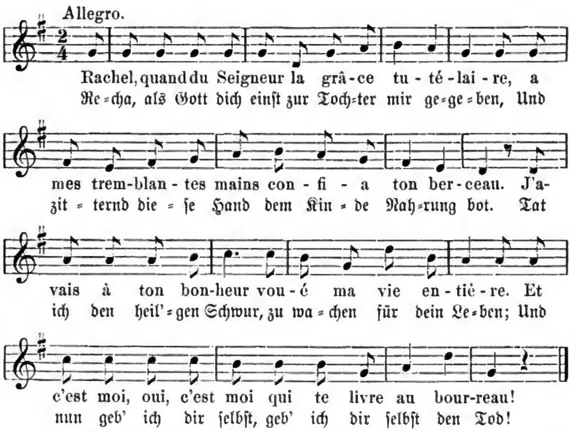
der Musik zu »la Grâce de Dieu« angepaßt.





Text zu der Arie des Eleazar aus „Die Jüdin“,

dem Liede »Un jour, maître Corbeau« angepaßt.

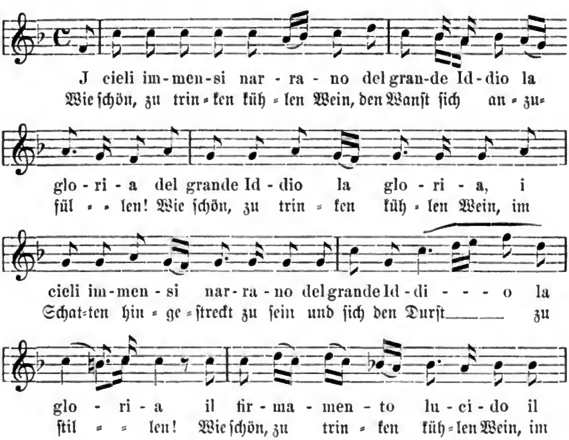


Diese zwei verzerrten Beispiele, in welchen eine neue und eigen-artige Musik die Stelle der edlen Eingebungen von Rouget de l'Isle
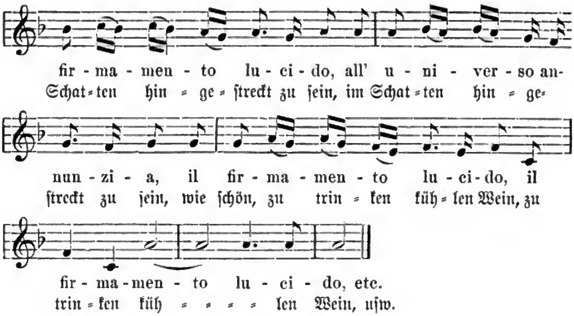
und Halévy einnimmt und mit Versen verbunden ist, welche Begeisterung und Zärtlichkeit ausdrücken, bilden das Gegenstück zu dem Hymnus von Marcello, welchen ich am Anfange dieses Buches erwähnt habe.[1] In diesem allzu berühmten Stück hat der Komponist zu einer italienischen Ode von erhabenem, großartigem Stile eine Melodie voll jovialer Heiterkeit geschrieben; und indem ich dem Gesange von Marcello heitere Worte anpaßte, habe ich eine vollkommene Übereinstimmung zwischen Musik und Text hergestellt.

Dieser unehrerbietige Scherz, welcher meiner Bewunderung für Marcellos schöne Werke keinen Eintrag tut, wird die Atheisten der Musik als Ausdruck ebensowenig entsetzen als die Parodie der Marseillaise und der Arie des Eleazar, da ihrer Meinung nach jeder Text gleich gut zu jeder Musik paßt.

Hier folgt das Thema des venezianischen Komponisten mit den Texten „der beiden Dichter."



1 Siehe Seite 18 „Ein Programm grotesker Musik." (Anm. d. Übers.)
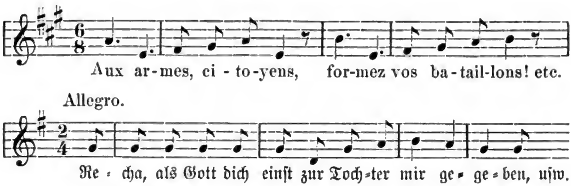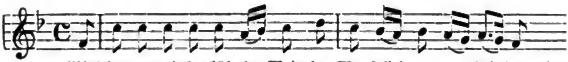


Die Musik zu diesem Stück ist eher das Lied eines vom Markt fröhlich heimkehrenden Viehhändlers als der Gesang eines frommen Anbeters der Himmelswunder. Die Atheisten der Musik als Ausdruck geben nicht zu, daß zwischen zwei solchen Gesängen der geringste Unterschied im Charakter bestehen könne.

Marcello hat eine große Anzahl von sehr schönen Psalmen, von wirklichen Oden geschrieben, welche ihm den glorreichen Beinamen eines Pindar der Musik eintrugen; aber nichts davon wird gesungen. Zu seinem Unglück entschlüpfte seiner Feder jene groteske Melodie; nun hört man sie überall; in Paris ist sie geradezu populär geworden.

Man sieht es, die Atheisten haben recht; laßt uns mit Cabanis ausrufen: „Ich schwöre, daß es keinen Gott gibt."

Das Wahre ist falsch; das Falsche ist wahr! Das Abscheuliche ist schön, das Schöne ist abscheulich!





! !

Frau Stoltz; Frau Sontag. — Die Millionen.

Im Jahre 1854 begann das Opernhaus, nach recht langer Unterbrechung, seine Spielzeit mit der Wiederaufnahme der „Favoritin“. Bei dieser Gelegenheit schrieb ich die folgenden Bemerkungen nieder, welche mir auch heute noch am Platze zu sein scheinen.

„Die Oper ist wieder eröffnet. Dramatischer als je haben wir Frau Stoltz in der schönen Rolle der Leonore wiedergesehen. Auf diesen herrlichen Abend folgten zwei andere, nicht weniger bemerkenswerte Aufführungen desselben Werkes; hierauf hat uns die Oper, um sich auszuruhen, einmal den „Meistersinger“ von Limnander[1] gegeben, eine Partitur, in welcher sich entzückende Dinge finden, denen man, meiner Ansicht nach, nicht die genügende Beachtung schenkt. Nach dem „Meistersinger“ ist die „Königin von Cypern“[2] gekommen, in der Frau Stoltz abermals Triumphe gefeiert hat, unter den Fanfaren des Orchesters, dem Blumenregen der Proszeniumslogen, den begeisterten Zurufen aller. Das gesamte Publikum der Oper nahm an der Huldigung teil; und ich war nicht dabei! Die Fabel hat recht, „die Abwesenheit ist das größte Übel“[3], besonders für mich, den ein unermüdliches Mißgeschick verfolgt. Wenn ich in Paris bin, so gibt es nichts Trüb-

---

[1] Le Maître chanteur, Oper in 2 Aufzügen. Erste Aufführung im Pariser Opernhaus 17. Okt. 1853. (Anm. d. Übers.)

[2] La Reine de Chypre, Oper in 5 Aufzügen von Halévy. Erste Aufführung am Pariser Opernhaus 22. Dez. 1841. (Anm. d. Übers.)

[3] L'absence est le plus grand des maux. La Fontaine: Les deux Pigeons (Buch IX, Fabel II). (Anm. d. Übers.)

seligeres, nichts Versumpfteres als unsere Opernbühnen; aber kaum habe ich ihnen den Rücken gedreht, so läßt man darauf wunderbares Feuerwerk spielen, und die Leuchtkugeln des Erfolges steigen myriadenweise zum Kunsthimmel empor.

Frau Stoltz hat nichts von ihrer Stimme und ihrem feurigen Temperament verloren; alle Welt sagt dies, ich aber will ihr sagen, daß sie sich verausgabt, daß sie zuviele Segel aufzieht, daß sie zuviel von ihrer Seele hergibt, daß sie sich umbringt, daß sie ihre Kerze an beiden Enden anzündet. Man muß mit seinem Leben haushalten, und unser Opernpublikum ist nicht an einen solchen Luxus dramatischer Aufwendungen, an eine solche Verschwendung leidenschaftlicher Akzente gewöhnt. Es ist eine gute Weile her, daß es mit allen diesen Dingen abgeschlossen hatte; wir wollen nicht dulden, daß es wieder in die alte Gewohnheit verfalle. Frau Stoltz könnte, ja sollte sich auf den eben hinreichenden Grad lauer Wärme beschränken und mit Rossini zu sich sagen: »È troppo buono per questi etc.«

Berühmte Beispiele berühmtester Sängerinnen beweisen mehr als zur Genüge meine Behauptung. Die eine unterdrückt Sätze in ihren schönsten Arien, sie zählt lieber Pausen, um sich nicht zu ermüden, und unterläßt es, in nahezu dem ganzen übrigen Teil ihrer Rollen die Worte deutlich auszusprechen; denn vokalisieren ist ja leichter, selbst wenn man nicht vokalisieren kann. Eine andere wappnet sich mit monumentaler Gelassenheit, mit Marmorkälte, und rezitiert leidenschaftliche Stellen, wie Bossuet seine Predigten rezitierte, ohne Gesten, ohne Bewegungen, in einer Leier fort, stets darauf bedacht, daß ihre Empfindung oder vielmehr das, was sie dafür hält, den mäßigen Wärmegrad nicht überschreite, welchen die Professoren der Hygiene anempfehlen. So kann man es zu etwas bringen! Daher leben auch diese haushälterischen Sängerinnen viel länger als die Rosen, sie tun es nicht unter hunderttausend Francs, sie kaufen und bauen Schlösser in Frankreich, sie werden Marquisen oder Herzoginnen; während Frau Stoltz, welche wohl noch keine anderen Schlösser gebaut hat als Luftschlösser und nicht den geringsten Titel besitzt, den sie vor ihren Namen setzen könnte, gezwungen ist, sich mit lumpigen fünfzigtausend Francs zu begnügen,

um sich dafür in der Flamme ihrer Begeisterung zu verzehren. Man sieht es ja, die Strapazen eines einzigen Monats haben sie nun bereits genötigt, Urlaub zu nehmen und unter dem milden und wohltätigen Himmel Englands neue Kräfte zu sammeln. Möge sie sich wenigstens die guten Beispiele zu Herzen nehmen, woran es ihr in London nicht fehlen wird. Dort kann man Sängerinnen sehen, deren Feuer seinen Herd nicht aufzehrt; dort lernen die feurigen Künstlerinnen, sich in die stygischen Wellen behäbiger Oratorien tauchen, denen sie kalt, starr und empfindungslos entsteigen.

Das ist jedenfalls besser, viel besser, als über den Ozean zu jagen, zu den zwischen den Wendekreisen wohnenden, mehr oder weniger menschenfressenden Völkern. Welches Bedürfnis nach Musik können diese Wilden haben? Und welchen Reiz kann man darin finden, wenn sie einem die Pferde ausspannen, Sträuße von Diamanten überreichen, während die Cholera, während das vomito nero, das gelbe Fieber, unter der Menge der Bewunderer mit dem starren Blick ihrer verglasten Augen lauern? Frau Stoltz allerdings ist schon einmal von Rio de Janeiro zurückgekehrt, aber Frau Sontag ist in Mexiko geblieben, allen Ernstes tot, die Unglückliche, und sie wird nicht mehr zu uns kommen.

Der Adler kämpft sich durch, wo Nachtigallen sterben.[1]

Arme Sontag! Einen so traurigen, so unsinnigen Tod zu finden, fern von Europa, dem einzigen Lande, welches ihre Künstlerschaft würdigen konnte!

Man hat mir zum Vorwurf gemacht, daß ich ihr nicht mit einem einzigen Worte mein Bedauern gezollt habe. Jedenfalls kann ich sagen, daß ich dies nicht aus Gleichgültigkeit gegenüber einem solchen Verluste unterlassen habe. Ich kenne die ganze Größe des Unglücks, welches in der unvergleichlichen Sängerin die Kunst der Musik getroffen hat. Aber man trägt Tag für Tag soviele erlogene Schmerzen zur Schau, man hat sooft den Tod zum Vorwand genommen, um Mediokritäten zu verherrlichen, daß

[1] Où l'aiglonne a passé, le rossignol demeure.

die Elegie ein Gemeinplatz geworden ist, welcher mir Angst macht, besonders wenn es sich darum handelt, von Dingen und Personen zu reden, welche wirklich der Bewunderung würdig sind. Übrigens verstehe ich mich nur auf eine Art von Leichenrede, wie ich sie mittelmäßigen Künstlern halte, welche noch am Leben sind.

Und dann, soll ich es sagen? Ich tadelte in meinem Innern diese Jagd nach der Million, welche Frau Sontag unternommen und bis zum Gipfel der Anden fortgesetzt hatte. Ich konnte mich mit dem Gedanken nicht abfinden, daß sie so geldgierig sein sollte, sie, eine Künstlerin, eine heilige Künstlerin, welche tatsächlich alle Gaben der Kunst und der Natur besaß: Stimme, musikalisches Empfinden, dramatischen Instinkt, Stil, auserlesensten Geschmack, Leidenschaft, Träumerei, Anmut, alles und noch etwas mehr. Sie sang die wohlklingenden Nichtigkeiten, sie spielte mit den Noten, wie niemals ein indischer Jongleur mit seinen goldenen Kugeln zu spielen verstand; aber sie sang auch die Musik, die große, unsterbliche Musik so, wie sie die Musiker bisweilen im Traume vernehmen. Ja, sie konnte alles interpretieren, selbst die Meisterwerke; sie verstand sie, als ob sie sie selbst gemacht hätte. Ich werde niemals das Erstaunen vergessen, welches ich eines Abends in London empfand. Ich wohnte einer Aufführung des „Figaro“ von Mozart bei. Da kam die nächtliche Gartenszene, und Frau Sontag hauchte den göttlichen Monolog der liebenden Frau, welchen ich bis dahin immer nur plump hatte singen hören; und dieses mezza-voce, so zart, so süß und so mysteriös zugleich, ließ mir diese verschwiegene Musik, in deren Geheimnis ich doch eingeweiht war, noch tausendmal entzückender erscheinen. Endlich einmal, dachte ich bei mir, denn ich hütete mich wohl, meine Gedanken laut werden zu lassen, endlich einmal eine getreue Wiedergabe dieser wundervollen Stelle bei Mozart. Das ist er, der Gesang der Einsamkeit, der Gesang wollüstiger Träumerei, der Gesang des Geheimnisses und der Nacht. Mit solcher Zartheit muß die Stimme einer Frau in einer derartigen Szene sich ergießen. Das ist das Helldunkel der Gesangskunst, die duftige Schattierung, mit einem Worte das piano, dieses piano, dieses pianissimo, welches die Komponisten wohl zu hören bekommen von Orchestern, die aus hundert Musikern,

von Chören, die aus zweihundert Stimmen bestehen, welches sie aber weder für Gold noch für Kränze, weder durch Schmeicheleien noch durch Drohungen, weder durch Liebkosungen noch durch Peitschenhiebe von der Mehrzahl der Sängerinnen zu erwirken vermöchten, gleichviel ob es kunstfertige oder ungeschickte, italienische oder französische, gescheute oder dumme, menschliche oder göttliche Sängerinnen sind. Mit der empörendsten Hartnäckigkeit bestehen sie fast alle darauf, mehr oder weniger zu schreien. Sie wagen sich nicht über das mezzo-forte, diese bequeme Mittelstraße, hinaus; sie scheinen zu fürchten, daß man sie nicht hören würde. O ihr Unglücklichen, wir hören euch nur zu gut! Ja, diese Deutsche, die Sontag, hatte uns endlich den verschwiegenen Gesang wiedergegeben, den Gesang dessen, der mit sich selbst spricht, den Gesang des Vogels, welcher, unter dem Blätterwerk verborgen, die Abenddämmerung begrüßt. Sie kannte diese köstliche Nuance, welche ein wohlorganisierter Hörer nur zu vernehmen braucht, um einen unvergleichlichen Schauer des Vergnügens zu empfinden; sie sang das piano so fein, so sicher, so geheimnisvoll wie zwanzig gute Violinen mit Sordinen unter der Leitung eines geschickten Kapellmeisters; mit einem Worte, sie besaß die ganze Kunst des Gesanges . . .

Bewunderungswürdige Sontag! . . . Sie wäre eine Julia gewesen, wenn es eine Oper „Romeo" im Stile Shakespeares gegeben hätte . . . Sie würde Triumphe gefeiert haben in der Balkonszene; sie hätte die berühmte Stelle gut zum Ausdruck gebracht:

Ich vergaß, warum ich dich zurückgerufen:
Bleibe, mein Romeo, bis es mir wieder einfällt[1];

---

[1] Die Stelle, welche Berlioz hier ungenau zitiert, lautet bei Shakespeare:

Julia.

. . . . . Doch ich vergaß, warum
Ich dich zurückgerufen.

Romeo.

Laß hier mich stehn, derweil du dich bedenkst.

Julia.

Auf daß du stets hier weilst, werd ich vergessen,
Bedenkend, wie mir deine Näh so lieb.

Akt II, Szene II, nach der Übersetzung von A. W. von Schlegel.
(Anm. d. Übers.)

sie wäre würdig gewesen, das unvergleichliche Liebesduett aus dem letzten Akte des „Kaufmann von Venedig“ zu singen:

In einer solchen Nacht verließ die junge Cressida die Zelte der Griechen, um an den Mauern Trojas mit ihrem Geliebten Troilus zusammenzutreffen.[1]

So unwahrscheinlich es klingen mag, Frau Sontag hätte, glaube ich, Shakespeare singen können. Ich kenne kein Lob, welches sich mit diesem vergleichen ließe.

Und für einige Tausend Dollar . . . dem Tod entgegengehen . . .

Auri sacra fames! . . .

Aber wozu braucht man soviel Geld zu haben, wenn man nur eine Sängerin ist? Wenn man ein Haus in der Stadt und ein Landhaus besitzt, wenn man bequem, ja luxuriös leben kann, die Zukunft seiner Kinder gesichert hat, was braucht man da noch mehr? Warum nicht sich begnügen mit fünfhundert-, sechshundert-, siebenhunderttausend Francs? Warum muß es absolut eine Million, mehr als eine Million sein? Das ist ungeheuerlich, das ist eine Krankheit.

Ja, wenn ihr den Ehrgeiz habt, Großes in der Kunst zu leisten, gut! Verdient Millionen, soviel ihr könnt, aber macht beizeiten Halt, um die nötigen Kräfte zu bewahren für die Aufgabe, die ihr euch gesetzt habt. Königliche Aufgabe, die noch kein König in ihrer ganzen Größe ins Auge gefaßt hat. Ja, verdient Millionen, dann können wir ein wahres Opernhaus sehen, wo man Meisterwerke würdig aufführen wird, von Zeit zu Zeit, und nicht dreimal in der Woche; wo die Barbaren um keinen Preis Zutritt werden finden können; wo es keine Claqueure geben wird; wo die Opern nichts anderes sein werden als musikalische und poetische

---

[1] Diese Stelle lautet bei Shakespeare:

. . . . . . in solcher Nacht
Erstieg wohl Troilus die Mauern Trojas,
Und seufzte seine Seele zu den Zelten
Der Griechen hin, wo seine Cressida
Die Nacht im Schlummer lag.

Nach der Übersetzung von A. W. von Schlegel. (Anm. d. Übers.)

Werke; wo man nie daran denken wird, die Schönheit in Talern auszuwerten. Dies wird eine Stätte der Kunst und nicht ein Bazar werden. Das Geld wird dabei Mittel, aber nicht Zweck sein.

Verdient Millionen, dann könnt ihr ein gewaltiges Konservatorium gründen, wo man alles lehren wird, was man in der Musik und mit der Musik zugleich wissen sollte; wo man künstlerische, literarisch gebildete Musiker und nicht Handwerker erziehen wird; wo die Sänger neben der Gesangstechnik auch ihre Sprache, Geschichte und Geographie erlernen werden, und sogar auch die Musik, wenn es möglich ist; wo es Klassen für alle nützlichen Instrumente ohne Ausnahme geben wird und zwanzig Klassen für rhythmische Schulung; wo man ungeheure Chöre von Sängern heranbilden wird, welche Stimme haben und wirklich singen und vom Blatt lesen können und verstehen, was sie singen; wo man Kapellmeister erziehen wird, welche Orchesterpartituren zu lesen verstehen und nicht mit dem Fuße den Takt treten; wo man Philosophie und Geschichte der Kunst und noch viele andere Dinge vortragen wird.

Verdient Millionen, so könnt ihr schöne Konzertsäle erbauen, welche wirklich für die Musik und nicht für Bälle und patriotische Festessen gemacht und auch nicht dazu ausersehen sind, später als Scheunen zu dienen.

Darin werdet ihr wirkliche Konzerte geben, aber nur selten; denn die Musik ist nicht dazu bestimmt, unter den täglichen Genüssen des Lebens, wie Trinken, Essen, Schlafen, eine Stelle einzunehmen; ich kenne nichts Widerwärtigeres als solche Etablissements, wo einen Abend wie den anderen der musikalische Kochtopf brodelt. Sie sind es, die unsere Kunst zugrunde richten, sie gemein, platt, nichtig und stumpfsinnig machen; sie haben es dahin gebracht, daß die Kunst in Paris nur noch ein Handelszweig, ein Krämergeschäft im großen ist.

Verdient Millionen, dann könnt ihr mit der einen Hand niederreißen, während ihr mit der anderen aufbaut, und ihr werdet eine Nation künstlerisch zivilisieren. Dann wird man euch euren Reichtum verzeihen, ja man wird euch sogar dafür loben, daß ihr euch

soviele Mühe gemacht habt, ihn zu erwerben, daß ihr ihn in Mexiko, in Rio, in San Franzisko, in Sidney, in Kalkutta geholt habt.

Aber es müßte mit dem Teufel zugehen, wenn ein solcher Traum jemals einen von jenen Millionensängern beschäftigen sollte; und es ist mir unzweifelhaft, daß diejenigen, welche diesen unziemlichen Ausfall lesen werden, wenn ich überhaupt Leser unter den Millionären habe, mich für einen Dummkopf ganz seltener Art halten werden. Dummkopf wohl, aber selten, nein. Wir sind unser auf der Welt eine ganz hübsche Anzahl von Leuten dieses Schlages, deren Verachtung für die Millionen ohne Sinn und Verstand hundertmillionenmal größer und tiefer ist als der Ozean.

Ihr müßt euch damit abfinden und euch nicht gleich eine Kugel durch das Hirn jagen, wenn ihr welches habt, ihr armen Millionäre!

Glück und Unglück.

Im vorigen Jahrhundert gab es eine angebetete Sängerin, welche heute völlig vergessen ist. Sie hieß Tonelli. War sie eine von jenen ephemeren Unsterblichen, jenen Geißeln der Musik und der Musiker, welche als prime donne oder dive in einem Opernhause alles durcheinanderbringen, bis zu dem Augenblicke, wo irgend ein Mensch von Stahl und Eisen, Komponist oder Dirigent, ihren Ansprüchen in die Quere kommt und, ohne Anstrengung oder Heftigkeit, ihrer Göttlichkeit ein Ende macht? Ich glaube es nicht. Nach den Aussagen von Jean-Jacques Rousseau und Diderot scheint diese italienische Sängerin im Gegenteil ein graziöses, einfaches Mädchen voll Artigkeit gewesen zu sein, deren Stimme so reizend war, daß, wenn sie sich in jenen kleinen Wimmeropern hören ließ, welche man damals opere buffe nannte, die geistreichen Männer ihrer Zeit ausgezeichnete Musik, auserlesene Melodien, himmlische Akzente zu genießen glaubten! O, was für biedere, würdige Gestalten waren doch die geistreichen Männer jenes philosophischen Jahrhunderts, welche über die Kunst der Musik schrieben,

ohne das geringste Gefühl dafür zu haben, ohne die Anfangsgründe davon zu besitzen, ja ohne zu wissen, worin sie besteht. Ich nehme Rousseau aus, denn er besaß wenigstens ihre Anfangsgründe. Und doch, was für erstaunliche Scherze haben durch diesen großen Schriftsteller Verbreitung gefunden und eine Autorität gewonnen, welche noch heute besteht und zu welcher vernünftige Aussprüche niemals kommen werden!

Leugnen wir es nicht: Es ist ja so bequem, über eine Wissenschaft oder eine Kunst ganz fertige, mit einem berühmten Namen versehene Ansichten zu finden! Man macht davon Gebrauch wie von Banknoten, deren Wert nicht bestritten werden kann. O, ihr Philosophen! ihr gewaltigen Possenreißer! Aber die Erwähnung der Tonelli soll uns hier nur an die Begeisterung erinnern, welche unter ihrer Herrschaft von den italienischen Possenreißern in Paris aufgeregt wurde. Wenn man liest, in welche Ekstase ihre Anhänger geraten, wenn man sieht, mit welcher Strenge sie einen großen französischen Meister, Rameau, behandeln, sollte man da nicht glauben, daß die Werke der italienischen Komponisten jener Zeit, besonders aber die des Pergolese, von musikalischem Marke strotzten, daß darin die Melodie, eine Melodie von Milch und Honig, in vollem Strome floß, daß ihre Harmonien himmlisch, ihre Formen von antiker Schönheit waren? . . . Ich habe soeben die Serva Padrona wieder gelesen. Nein . . . niemals . . , aber Ihr würdet mir doch nicht glauben. Diese so sehr gerühmte Oper neu in Szene gesetzt zu sehen und der ersten Wiederaufführung beizuwohnen, wäre ein olympisches Vergnügen.

Trotzdem wird aber der Name Pergolese noch lange berühmt bleiben, während ein anderer Italiener, welcher die Gabe der leichten, ausdrucksvollen Melodie wirklich im höchsten Grade besaß, Della Maria, der für das Théâtre Feydeau so reizende kleine Partituren von einer noch heute unverwelkten und lächelnden Anmut schrieb, gegenwärtig fast vergessen ist. Man kennt seine hübschen Melodien, nicht aber seinen Namen.

Rousseau, Diderot, der Baron von Grimm, Frau von Epinay und die ganze philosophische Schule des vorigen Jahrhunderts haben Pergolese gerühmt, und in unserem Jahrhundert hat kein

Philosoph von Della Maria gesprochen. So ist es gekommen ... Ach! ihr jungen Schüler! ihr jungen Meister! ihr jungen Virtuosen! ihr jungen Komponisten! ihr, die das Institut zu Mitgliedern gemacht oder mit dem Preise gekrönt hat! nehmt euch dieses Beispiel zu Herzen, versucht, euch mit uns Philosophen der Gegenwart gut zu vertragen; hütet euch vor unserem Übelwollen, tut nichts, was uns verletzen könnte. Wenn ihr Konzerte gebt, vergeßt ja nicht, uns dazu aufzufordern, und macht sie nicht zu kurz; ladet uns zu euren Generalproben, zu den Preisverteilungen ein; versäumt nicht, uns zu besuchen, um uns eure Lieder vorzusingen, eure Messen, eure Polkas vorzuspielen. Denn trotz aller unserer Philosophie würden wir aus Rache eurem Namen in unseren erhabenen Werken keinen Platz gönnen; wir würden gegen euch den Krieg des Schweigens führen, den schlimmsten aller Kriege, bedenkt es wohl. Kein Ruhm mehr, keine Unsterblichkeit, nichts mehr; und in dreitausend Jahren würde man, wenn auch jeder von euch drei Dutzend komische Opern geschrieben hätte, nicht einmal soviel von euch reden, als man heute von dem armen Della Maria spricht.

Die Weltleute als Musikliebhaber. — Kunst oder Kochtopf.

Man hört oft die Leute der Gesellschaft darüber klagen, daß die großen Opern zu lang seien, daß diese gewaltigen Werke den Zuhörer zu sehr ermüden, daß ihre Aufführung erst spät in der Nacht zu Ende sei usw. usw. In Wirklichkeit haben jedoch diese Unzufriedenen kein Recht, sich zu beklagen; es gibt für sie keine Opern in fünf Akten, sondern nur Opern in drei und einem halben Akte. Da das elegante Publikum die Gewohnheit hat, erst gegen die Mitte des zweiten Aufzugs, manchmal noch später, im Opernhause zu erscheinen, so wird es sich also nicht vor neun Uhr in den Logen zeigen, gleichviel ob man um sieben, um halb acht oder um acht Uhr beginnt. Allerdings ist es trotzdem eifrig bemüht, für die Erstaufführungen Plätze zu bekommen; allein dies ist kein Zeichen seines Eifers, das Werk kennen zu lernen; dafür interessiert es sich nur sehr wenig: es handelt sich darum, daß man an dem betreffen-

den Abend im Theater gesehen wird und sagen kann: ich war dabei, indem man irgend eine oberflächliche Ansicht über die Natur des neuen Werkes hinzufügt und seinen Wert ins Blaue hinein taxiert; das ist das Ganze. Ein Komponist, welcher einen bewunderungswürdigen ersten Akt geschrieben hat, kann heutzutage sicher sein, ihn vor einem zu drei Vierteln leeren Haus aufgeführt zu sehen und nur den Beifall der Herren Claqueure zu erzielen, welche lange vor Aufgehen des Vorhanges auf ihrem Posten sind. Man gibt jetzt kaum alle zwei Jahre eine große Oper; das fashionable Publikum müßte also, um ein Werk von solcher Bedeutung bei der Erstaufführung in seinem ganzen Umfang zu hören, einmal in zwei Jahren seinen Gewohnheiten untreu werden; aber diese Anstrengung ist zu groß, und die wunderbarste Eingebung eines großen Musikers könnte diese Gesellschaft, welche doch als vornehm und gebildet gilt, nicht dazu bringen, daß sie nur um eine Viertelstunde früher ... ihre Pferde füttern ließe.

Allerdings haben die Autoren das Recht, sich über diese unhöfliche Gleichgültigkeit mit einer noch größeren Gleichgültigkeit zu trösten und sich zu sagen: „Was liegt daran, wenn die ersten Parkettplätze und die ersten Ranglogen unbesetzt sind? die Bewunderung von Liebhabern dieser Sorte hat für uns gar keinen Wert."

So ist es fast überall. Wie oft haben wir im Théâtre-Italien bei der Aufführung von Don Giovanni gesehen, wie sich harmlose Leute über die Hast empörten, mit welcher beim Auftreten des steinernen Gastes die ersten Logen sich leerten. Es gab keine Kavatinen mehr zu hören. Rubini hatte seine Arie gesungen, es kam nur noch die letzte Szene (das Meisterwerk im Meisterwerk), man mußte also schleunigst zum Tee nach Hause gehen.

In einer großen Stadt Deutschlands, in welcher man angeblich die Musik aufrichtig liebt, pflegt man um zwei Uhr zu Mittag zu essen. Die meisten Konzerte, welche bei Tage stattfinden, beginnen daher um zwölf Uhr. Ist aber um dreiviertel zwei Uhr das Konzert nicht zu Ende, so dürfte noch ein Quartett auf dem Programm stehen, welches von der Jungfrau Maria und der heiligen Dreifaltigkeit gesungen und vom Erzengel Michael begleitet werden

sollte: die wackeren Musikliebhaber würden trotzdem ihre Plätze verlassen, den göttlichen Virtuosen den Rücken kehren und mit gewohnter Gelassenheit sich auf den Weg zu ihrem Kochtopf machen.

Alle diese Leute sind Eindringlinge im Theater und im Konzertsaal:

„Nicht ihnen gilt die Kunst; sie dürfen ihrer nicht.“[1]

Sie sind die Nachkommen des biederen Chrysale:

„Die gute Suppe nährt, und nicht die schönen Worte“[2],

und Shakespeare und Beethoven haben in ihren Augen bei weitem nicht die Bedeutung eines guten Kochs.

Orangenwäldchen. — Die Eichel und der Kürbis.

Unsere Verfasser von Gesangspossen und komischen Opern bringen mit tödlicher Sicherheit an allen Ecken Orangenwäldchen an, wenn die Handlung des Stückes sich in Italien abspielt.

Einer von ihnen hatte den Einfall, ein solches Wäldchen an die Landstraße zwischen Neapel und Castellamare zu pflanzen. Dieses Wäldchen mußte mir Kopfzerbrechen verursachen. Wo steckt es denn? Ich wäre so glücklich gewesen, es zu finden und mich in seinem duftenden Schatten schlafen zu legen, als ich im Jahre 1832, bei einer Hitze von 223 Grad, eine Fußreise nach Castellamare machte, eingehüllt wie ein homerischer Gott in eine Wolke ... glühenden Staubes. Jawohl! Es gab dort ebensowenig ein Orangenwäldchen als im Taurischen Garten in St. Petersburg oder in der römischen Kampagna. Allein es hat sich im Kopfe aller Menschen des Nordens, welche das berühmte Goethesche Lied „Kennst du das Land? ...“ gelesen haben, der Gedanke unausrottbar eingewurzelt, daß jener Obstbaum in Italien wachse,

---

[1] L'art n'est point fait pour eux, ils n'en ont pas besoin.

[2] Vivant de bonne soupe et non de beau langage. Molière: Les femmes savantes (Akt II, Szene VII). (Anm. d. Übers.)

wie die Kartoffel in Irland. Vergebens sagt man ihnen: „Italien ist groß; es beginnt diesseits der Alpen und endet bei den Liparischen Inseln. Chambéry liegt in Savoyen, Savoyen bildet einen Teil des Königsreichs Sardinien, Sardinien liegt in Italien, und doch haben die Savoyarden recht wenig Italienisches an sich. Allerdings gibt es auf der Insel Sardinien wirklich ausgedehnte und prächtige Orangenwälder; es befindet sich sogar bei Nizza ein ganz hübscher in einer Umfriedigung, auf dem rechten Ufer des Pavillon; deshalb muß man aber nicht erwarten, den Garten der Hesperiden in Suza oder Saint-Jean-de-Maurienne anzutreffen."

Gleichviel! vielleicht stehen heute Orangenwälder an der Straße von Castellamare; denn wenn diese Wälder einmal irgendwo im Wachsen sind, wachsen sie schnell; es handelt sich nur um den Anfang. Jedenfalls gibt es dort ganz bestimmt keine Zitronenwälder. Es wäre gottlos, dies anzunehmen.

„Warum denn das?"

„Warum? Haben Sie denn nie die Fabel von der Eichel und dem Kürbis gelesen? Ist es Ihnen unbekannt, daß die Zitronen nicht rund wie die Orangen, sondern mit einer sehr harten Spitze versehen sind, mit welcher die Frucht im Herabfallen einem unter dem Baume schlafenden Wanderer ein Auge einschlagen könnte? Die Vorsehung weiß, was sie tut. Der Verfasser der eben erwähnten Fabel beweist es deutlich: „Wenn Gott", sagt er, „an die Zweige der Eiche eine leichte Frucht gehängt hat, während der gewaltige Kürbis, der scheinbar viel besser zum mächtigen Baum paßte, auf der Erde, zwischen elenden, kriechenden Gräsern ruht, so geschah dies, um die Leute, welche gern am Fuße der Eiche schlafen möchten, davor zu bewahren, daß ihre Nase von einem fallenden Kürbis plattgedrückt werde." Freilich gibt es in den tropischen Ländern andere Bäume, welche sehr schwere, für die menschliche Nase höchst gefährliche Früchte tragen; aber die Moralisten sind nicht dazu verpflichtet, das, was bei den Antipoden vorgeht, mit in Betracht zu ziehen. Überdies sieht man dort soviele Leute, in allen Farben, welche von Generation zu Generation eine plattgedrückte Nase haben!

Schwimmerkunststückchen.

Die Leute, welche Paris für kürzere oder längere Zeit verlassen, sind bei ihrer Rückkehr ganz erstaunt über die Beharrlichkeit, mit welcher man in den Konditoreien täglich dieselben Pastetchen, in den kleinen Theatern immer dieselbe Opernnovität produziert, und über den Eigensinn der großen Oper, immer dieselben alten Werke zu spielen.

Die Beharrlichkeit der Zuckerbäcker und der kleinen Theater, stets dieselbe Opernnovität und dieselben Pastetchen zu produzieren, hat nichts Erstaunliches an sich; man ist schon im Besitze des Verfahrens, welches diesen lieblichen Erzeugnissen den höchsten Grad der Vollkommenheit sichert: warum sollte man etwas daran ändern? Hier ganz besonders wäre das Bessere der Feind des Guten. Wichtig für die Kundschaft ist nur, daß der Backofen gut sei und daß Pastetchen und Opern immer frisch serviert werden und daher nur sehr kurze Zeit in der Auslage bleiben. Die große Oper hat gerade das entgegengesetzte System; man stellt dort gewisse Werke so lange aus, bis die Abonnenten keine Zähne mehr haben, um hineinzubeißen.

Es gibt ein Schwimmerkunststückchen, welches darin besteht, daß ein Schwimmer einen anderen, welcher sich vor ihm befindet, zwischen seinen Beinen passieren läßt, indem er ihn gleichzeitig durch einen Druck der Hand auf seinen Kopf kräftig in die Tiefe stößt. Genau dasselbe wird seit undenklichen Zeiten in der Opéra-Comique und in der großen Oper geübt; kaum ist es einem der Badenden mit Hilfe seines Rettungsgürtels (ohne welchen er sich nicht über Wasser halten würde) gelungen, seinen Kopf aus der Strömung herauszustrecken, da macht auch schon ein anderer mit ihm das Kunststück. Der Unglückliche verschwindet sofort; wenn er einen guten Atem hat, so kommt er bisweilen noch einmal halbtot an die Oberfläche; aber dieser Fall ist selten; meistens ist er richtig ersäuft.

Das Publikum ergötzt sich sehr an solchen nautischen Scherzen; ohne das Schauspiel jenes Kunststückes würden die Schwimmschulen

schlecht besucht sein. Man nennt das „Abwechslung in das Repertoire bringen". An der Oper, wo man das Kunststück nicht macht und wo die Werke, wenn sie nicht von selbst zu Boden sinken,

Apparent rari nantes[1]

und ruhig wie Bojen in einem Hafen an der Oberfläche treiben, ist man nur hartnäckig darauf bedacht, das Repertoire aufrechtzuerhalten. Diese verschiedenen Systeme sind schließlich alle gut, da das Publikum überall hinströmt; Konditoreien, Opernhäuser, große und kleine, werden nicht leer; man konsumiert, man konsumiert, und alle Welt ist zufrieden, ausgenommen die Ersäuften.

Mitgefühl und Lakonismus. — Eine Leichenrede in drei Silben.

Cherubini ging während eines Zwischenaktes im Foyer des Konzertsaals im Konservatorium auf und ab. Die Musiker um ihn herum schienen ihm traurig zu sein: sie hatten soeben erfahren, daß ihr Kamerad Brod, der erste Oboist der Oper, ein beachtenswerter Künstler, gestorben sei. Einer von ihnen näherte sich dem alten Meister: „Wir haben also den armen Brod verloren, Herr Cherubini! . . ." — „Wie? was??" Der Musiker erhebt seine Stimme: „Brod, unser Kamerad Brod . . ." — „Nun?" — „Er ist gestorben!" — „Hm! wenig Ton!"

---

[1] „Als vereinzelte Schwimmer sich zeigen." Zitat aus Virgil, Aen. I, 118. (Anm. d. Übers.)

Reisen in Frankreich.

Akademische Korrespondenz.

An Herrn M******, freien Akademiker!

Marseille. — Ein Konzert. — Der Kondukteur des Omnibus. Seine Reden. — Seine Trompete. — Der zufriedene Liebhaber. — Der unzufriedene Liebhaber.

Paris, 18 . .

In der Geburtsstunde des jungen Tages stehe ich auf, leicht, freudig, in guter Stimmung und Gesundheit, genau wie der Finanzmann der »Prétendus« [1], dieses Meisterwerks grotesken Gassenhauerstils, welches durch seinen Erfolg „Iphigenie auf Tauris“ in den Schatten stellt und mit welchem Lemoyne (der Komponist der »Prétendus« hieß nämlich Lemoyne) mehr Geld machte als Gluck mit allen seinen Opern. Ein neuer Beweis dafür, daß die Zeiten sich nicht ändern.

Ich bin also ganz dazu aufgelegt, Ihnen tausend Torheiten zu schreiben. Es ist dies die Folge eines ausschweifenden Traumes, den mir unsere Freundin, die Fee Mab, beschert hat. Ich habe geträumt, ich besäße sechshundert Millionen und habe über Nacht mittels unwiderstehlicher Beweggründe alle tüchtigen Sänger und Instrumentisten von Paris, London und Wien, einschließlich Jenny Lind und Pischeck, für mich ganz allein engagiert, was zur Folge hatte, daß die Opernhäuser dieser drei Städte sofort geschlossen werden mußten. Sie waren der Generalregisseur meiner musikalischen Kräfte; wir verstanden uns vortrefflich. Wir hatten ein

[1] Erste Aufführung 1789. (Anm. d. Übers.)

großartiges Theater und einen prächtigen Konzertsaal, wo man nur zweimal im Monat die Meisterwerke so aufführte, wie sie geschrieben sind, mit einer Treue, einem Glanz, einer Größe und genialen Auffassung, wie man sie bis dahin nicht kannte. Wir wählten selbst unser Publikum, und um keinen Preis hätte ein Simpel, wie es deren soviele gibt, Zutritt finden können. Einer von ihnen, welcher aus Eigendünkel einen Kontrolleur bestochen und sich für fünfzigtausend Francs in eine Loge hatte einschmuggeln lassen, wurde in dem Augenblick, wo der erste Akt der „Alceste“ anfangen sollte, von den Künstlern bemerkt und unter Hohngeschrei zum Verlassen des Saales gezwungen. Sie tobten vor Zorn; ich hatte Mitleid mit dem armen Menschen, da ich fand, daß man ihn zu stark gedemütigt hatte, und daß es einfacher gewesen wäre, ihn von vier Dienstmännern geräuschlos hinausbefördern zu lassen.

Und wir sprachen englisch wie Johnson und ließen die Dramen Shakespeares auf unserem Theater durch Brooke, Macready und die ersten Schauspieler der drei Königreiche ohne Verbesserungen und Striche aufführen; und es schwindelte uns vor Bewunderung.

Wir hatten außerdem eine Bande organisiert, welche durch Zischen, Brüllen und Ausspeien verhindern sollte, daß man im „Théâtre-Français“ in den Zwischenakten Symphonien spiele und in den Gesangspossen musikalische Einleitungen und Couplets anbringe; und nach einigen stürmischen Abenden, an denen Verstand und Geschmack die Oberhand behalten hatten, war man endgültig zur Einsicht gekommen, daß es unmöglich sei, diesen abscheulichen Blödsinn fortzusetzen; und die Musik war solchen Erniedrigungen nicht mehr ausgesetzt.

In diesem Augenblick wurde ich aus dem Schlafe aufgeschreckt; das Komitee der Tonkünstler-Vereinigung[1] ließ mich holen, um an den Vorbereitungen zu einem von der Gesellschaft vorübergehend geplanten Tanzfest zu arbeiten, welches im Garten Mabille, unter Musards Leitung und unter Mitwirkung sämtlicher Loretten von Paris, abgehalten werden sollte. Der Kontrast zwischen dieser Wirklichkeit und meinem Traume schien mir so außerordentlich

[1] Association des artistes musiciens.

komisch, daß ich Lachkrämpfe bekam und noch jetzt zum Lachen aufgelegt bin; in dieser Stimmung will ich meinen Brief fortsetzen, wenn Sie es erlauben. Und Sie erlauben es, nicht wahr? es ist eine längst anerkannte Tatsache, daß wir nicht zusammen plaudern können, ohne zu lachen; und ich mag noch so entmutigt oder entrüstet sein:

Entschwunden ist mein Gram, sobald ich euch erblicke.[1]

Welch eine Veränderung! Erinnern Sie sich noch an die Zeit, da Sie mich mit so großem Vergnügen in Ihren Feuilletons für den »Courrier français« herunterrissen? Was für närrische Dinge haben Sie über meine „Tendenzen" und „Extravaganzen" gedruckt! Ich beneide Sie um die glücklichen Augenblicke, welche Sie ohne Zweifel damit zugebracht haben, mich auf solche Weise zu geißeln; denn es muß wirklich köstlich sein, so mit kaltem Blute, ohne Zorn, lachend, jemand zu peitschen, nur um seinen Witz zu üben. Zwar hat Ihr Witz niemals vieler Übung bedurft; er war nur allzu flink, allzu schlagfertig, allzu ungebunden, allzu scharf, das weiß ich noch. Ich muß gestehen, daß Sie mich im höchsten Maße beunruhigten; und es war mir sehr unbehaglich zumute, als unser Freund Schlesinger mit der ihm eigenen Unbedenklichkeit mich Ihnen eines Abends auf dem Maskenball im Opernhause vorstellte. Überdies war die Gelegenheit eigentümlich gewählt, denn wir waren alle drei gekommen, um die Parodie meiner Person und meiner „Phantastischen Symphonie" mit anzusehen, welche in Form eines musikalischen Intermezzos von Arnal und Adam vorgeführt werden sollte. Letzterer hatte eine groteske Symphonie geschrieben, in welcher er meine Instumentation karikierte, und Arnal stellte mich, den Komponisten, bei einer Probe des Werkes dar. Ich richtete an die Musiker eine Ansprache über die Ausdrucksfähigkeit der Musik und suchte zu beweisen, daß ein Orchester alles ausdrücken, alles sagen, alles lehren kann, selbst die Kunst, eine Krawatte zu binden.

Die Anregung zu diesem Divertissement hatte Véron, der da-

[1] Mon chagrin disparaît sitôt que e vous vois.

malige Direktor der Oper, gegeben. Später hat er mich im »Constitutionnel« warm loben lassen. Die Gewissensbisse nagten an ihm.

Arnal ist ein regelmäßiger Besucher meiner Konzerte geworden: er hält es für eine Gewissenspflicht, hineinzugehen. Er ist ein Mann von Ehre . . .

Adam ist eine gute Seele. Zehn Jahre später hat er es bereut, diese Aufgabe eines Karikaturisten übernommen zu haben; und seitdem hat er nur noch das Orchester Grétrys und Monsignys karikiert . . . .

. . . .

Was Sie betrifft, so sind Sie, wie mir scheint, derselbe geblieben, ein geistreicher Mann, ohne Bitterkeit, den ich früher nicht kannte; und jetzt, da ich Sie kenne, bin ich sehr glücklich, mit Ihnen manchmal in eines jener homerischen Gelächter auszubrechen, welche uns alles vergessen machen.

Ich gestehe jedoch, daß ich in Ihrem Briefe aus London, den ich letzten Winter erhielt und jetzt beantworte, unsere frühere Heiterkeit nicht wiedergefunden habe. Ich bin sehr froh darüber; denn als ich das schöne Frankreich wiedersah, habe auch ich eine eigentümliche Herzensbeklemmung gefühlt, und ich lache nicht mehr so leicht. Überdies stimmt uns nichts ernster als ein Bankrott, und ich habe soeben, jenseits des Kanals, einen recht unangenehmen erlitten.

Da Sie mich aber um einen Bericht über meine Reise in England gebeten haben, will ich Ihnen von einer musikalischen Wanderung in Frankreich erzählen. Ich unternahm sie im Jahre 1845. Bis dahin hatte ich, außer in Paris, in meinem Leben noch keinen Fuß in französische Theater oder Konzertsäle gesetzt.

Ich hatte gerade im Zirkus der Champs-Elysées vier festliche Musikmatineen gegeben und fühlte, daß die Bäder und die Zerstreuungen, durch welche ich mich im Jahre vorher von dem Musikfest im Industriepalast erholt hatte, mir auch diesmal wieder von Nutzen sein würden. Sobald ich davon überzeugt war, nahm ich meinen Hut . . . und ging zum Baden . . . nach Marseille.

Nachdem ich tüchtig im Mittelmeer geschwommen hatte, kam mir die Lust, die Stadt kennen zu lernen, und ich dachte sofort an

den bedeutendsten Musikdilettanten der phokäischen Stadt, einen meiner alten Freunde, Lecourt, welcher sehr gut Cello spielt, seinen ganzen Beethoven auswendig weiß und vor einigen Jahren hundertfünfzig französische Meilen zurücklegte, um die Erstaufführung eines meiner Werke in Paris zu hören; er ist unwandelbar in seinen Ansichten; sagt gerade heraus, was er denkt; nennt jedes Ding bei seinem Namen; schreibt, wie er spricht; denkt, spricht und spielt rein; kurz, er hat das Herz — ein goldenes Herz — auf der Zunge. Ich hatte keine Mühe, seine Wohnung zu finden; schwieriger wäre es gewesen, in Marseille jemand anzutreffen, der ihn nicht gekannt hätte. Als er mich erblickte, rief er aus:

„Sie sind es! Guten Tag! Wer zum Teufel hat Sie auf den Gedanken gebracht, in Marseille Musik machen zu wollen? und noch dazu in dieser Jahreszeit? und bei einer solchen Hitze? und wo Kaffee und Indigo täglich in den Hafen einläuft? . . . Gehen Sie mir! Sie sind nicht bei Sinnen! . . .“

„Nun, es ist der Direktor Ihres Theaters, der mir diesen guten Gedanken eingegeben hat. In zehn Tagen geben wir ein Konzert.“

„Toller Einfall!“

„Wir geben zwei Konzerte! und wenn Sie mich noch aufhetzen, geben wir drei, und Sie müssen im vierten ein Solo auf dem Violoncell spielen!“

Sie müssen nämlich wissen, mein lieber M***, daß Marseille diejenige Stadt Frankreichs ist, wo man die großen Werke Beethovens zuerst verstanden hat. Sie war in dieser Beziehung der Stadt Paris um fünf Jahre voraus; man spielte und bewunderte schon in Marseille die Beethovenschen Quartette, als wir in Paris immer noch den erhabenen Schöpfer dieser erstaunlichen Kompositionen für einen Narren hielten. Ich hatte also einen Grund, an die Geschicklichkeit einer gewissen Anzahl von Musikern und an die Intelligenz einiger Zuhörer zu glauben. Zudem gibt es in Marseille unter den Dilettanten mehrere Virtuosen, auf deren Mitwirkung ich hoffte; in der Tat wurde sie mir nicht verweigert. Ferner besaß das Theater zu jener Zeit eine gut zusammengesetzte Truppe von Sängern, unter welchen mir die Namen von Alizard, Fräulein

Mainvielle Fodor und zwei italienischen Sopranistinnen, welche ich oft hatte loben hören, aufgefallen waren.

Mit Hilfe von Pépin, dem geschickten Dirigenten des Theaterorchesters, von Pascal, seinem ersten Geiger, und von Lecourt, welcher, trotz seiner Ansicht über das Unzeitgemäße meines Unternehmens, mich nicht weniger eifrig bei dessen Durchführung unterstützte, hatte ich meine Instrumentisten bald beisammen. Es fehlten uns nur Trompeten, da sich schon zu dieser Zeit in den größeren Orchestern der Provinz die Gewohnheit eingebürgert hatte, die Trompetenstimmen durch Cornets à pistons spielen zu lassen: ein unqualifizierbarer Mißbrauch, welcher in keinem Fall und unter keinen Umständen geduldet werden sollte. Die Choristen des Theaters waren mir recht lau empfohlen worden; dagegen kannte ich aber dem Namen nach die Gesellschaft »Trotebas«, einen Männergesangverein, welchen der kürzlich erfolgte Tod seines Gründers nicht aufgelöst hatte; man kam mir mit bestem Willen entgegen und machte mit Aufmerksamkeit und Geduld sehr lange Proben mit. Diese Gesellschaft, welche in Süd-Frankreich ein wohlverdientes Ansehen genießt, besteht aus sechzig Mitgliedern, welche zwar nur wenig vom Blatt lesen können, aber einen bemerkenswerten musikalischen Instinkt und frische, klangvolle, wohllautende Stimmen besitzen. Die Herren sangen mehrere Stücke mit einem Schwunge und einem Gefühl für die Nuancen, welche das höchste Lob verdienen. Was den Sopran betrifft, welchen die Choristinnen des Theaters bildeten, so sah ich mich im Laufe des Konzertes gezwungen, ihrem Jammergeschrei ein Ende zu machen, indem ich vor Beginn eines Stückes, in welchem sie einfach die Tenorstimme um eine Oktave zu verdoppeln hatten, zu ihnen sagte: „Meine Damen, man hat bei der Abschrift Ihrer Partie einen Fehler gemacht: es sollte am Anfang eine Pause von dreihundert Takten stehen; bitte, zählen Sie aufmerksam und schweigend nach." Ich brauche nicht zu sagen, daß das Stück vor dem dreihundertsten Takt zu Ende war und daß die Damen somit nichts verdarben. Unter den Sängern trug Alizard die Palme davon.

Es waren im Saal ungefähr achthundert Personen; aber unter ihnen befand sich Méry, und dadurch steigt für mich die Anzahl

der Leute von Geist und Geschmack, welche zugegen waren, auf mindestens zweitausend. Die Zuhörer waren aufmerksam und oft voll warmer Begeisterung; trotzdem aber erregten einige Teile des Programms, wie immer in Frankreich, sehr lebhafte Diskussionen nach dem Konzert. Ich erfuhr es auf folgende Weise. Eines Abends fand ich, vom Meere zurückkommend, den Omnibus, welcher die Badegäste nach der Stadt befördert, ganz besetzt und mußte auf dem Bocke neben dem Kutscher Platz nehmen. Es entspann sich bald zwischen uns eine Unterhaltung. Mein Phaethon teilte mir die glänzenden literarischen Bekanntschaften mit, welche er bei seinen Fahrten zwischen Marseille und dem Mittelmeer zu machen Gelegenheit gehabt hatte.

„Méry kenne ich gut," sagte er, „der ist ein Hauptkerl, und er würde schweres Geld verdienen, wenn er nicht seine Zeit damit vergeudete, einen Haufen von kleinen Dummheiten zu schreiben, welche die Frauen lesen und über welche ich selbst manchmal lachen muß wie ein Dummkopf. Trotzdem ist Méry ein Mann von Verdienst, jawohl, und von Marseille. Ich kenne auch Alexandre Dumas sehr gut und seinen Sohn Dumas; der schreibt Tragödien, sagt man, wo sich die Leute umbringen wie die Fliegen, und wo man Gift flaschenweise trinkt. Leider soll er seit einiger Zeit auch, wie Méry, zum Zeitvertreib solche Romane schreiben, die man überall liest, daß es ein Jammer ist."

„Sie sind streng mit diesen beiden Dichtern," sagte ich zu ihm.

„Dichter? Dichter von wem? Dichter von was? Ein Dichter, das ist ein Mann, der nur Verse schreibt; Herr Reboul aus Nimes ist ein Dichter; der schreibt keine Prosa. Aber ich will gegen Dumas gerecht sein, er schwimmt, wissen Sie, er schwimmt wie ein König, und sein Sohn wie ein Dauphin. Auch die Rachel habe ich gut gekannt."

„Fräulein Rachel von der ‚Comédie-Française'?"

„Ja, die Tragödin der ‚Comédie'. Und es war sogar bei einer ihrer Vorstellungen, wo ich die berühmte Rede gehalten habe, welche seinerzeit in Marseille so großes Aufsehen erregte."

„Ei! Sie haben vor der Öffentlichkeit gesprochen?"

„Natürlich, ich würde auch vor vier Öffentlichkeiten sprechen,

wenn es die Gelegenheit erforderte. Ich will Ihnen erzählen, warum ich jene Rede hielt: Bei ihrer Ankunft in Marseille hatte die Rachel angekündigt, sie würde „Bajazet“ von Herrn Racine spielen und mit einem Gefolge von vier Türken auftreten. Ich gehe ins Theater, sie kommt auf die Bühne, und wir sehen in ihrer Begleitung nur drei Turbane. ‚Oho!‘ riefen wir da im Parterre, ‚diese Französin will sich wohl einen Spaß machen und die Marseiller zum Besten halten.‘ Ich gebe ein Zeichen, alles schweigt; ich steige auf eine Bank und rufe laut: ‚Es fehlt ein Türke!‘ Nach dieser Rede hätten Sie den Saal sehen sollen! es war furchtbar! Ha! die Rachel mußte sich zurückziehen, der Vorhang wurde herabgelassen, und der Direktor ließ ganz schnell einen vierten Türken anziehen; als die Rachel wieder erschien, fehlte nichts mehr.“

„Den Teufel auch! Ihr Marseiller laßt nicht mit euch spaßen.“

„Ganz gewiß nicht. Kürzlich haben wir auch viel Ärger gehabt, wegen Félicien David, der hierher gekommen war und ‚Die Wüste‘[1], eine hohe Symphonie[2] mit Karawanenzug, angekündigt hatte. Nun! Wir sind alle ins Theater gelaufen, und es war nicht einmal ein Kamel in der Karawane.“

„An jenem Abend haben Sie gewiß auch eine berühmte Rede gehalten?“

„Nein, ich habe nichts gesagt, ich habe das Wort nicht ergriffen. Ich hätte gesprochen, sehen Sie, und stramm, wenn David ein Franzose wäre, aber er ist ein Landsmann von uns, er ist aus der Provence, und da wollten wir ihn nicht ärgern; obgleich es ein starkes Stück ist, einen Karawanenzug ohne Kamele anzukündigen.“

Mein Redner schwieg einen Augenblick. Als ich aber zufällig seine Trompete, welche auf dem Wagendach herumlag, anrührte, fuhr er fort:

„Hehe! das kennt Sie wohl?“

„Wieso? Warum glauben Sie, daß die Trompeten mich kennen?“

---

[1] Le Désert.

[2] Er meinte Ode-Symphonie.

„Sie Spaßvogel! meinen Sie, ich wüßte nicht, daß Sie es sind, der jene großen Konzerte gibt, über welche alles spricht?“

„So? Woher wissen Sie's denn?“

„Woher werd' ich's wissen! der Herr Kondukteur, der ein Liebhaber ist, war im Theater, und der hat es mir gesagt.“

„Also, man spricht von meinen Konzerten? Was sagt man denn darüber? Erzählen Sie mir ein wenig von den Unterhaltungen, wenn Sie doch alles wissen.“

„O! ich habe gut aufgemerkt, neulich abends, wie die Trotebas Ihnen ein Ständchen brachten. Die Paradiesstraße war bis zur Börse so voll, daß wir alle fragten, ob im Kaffeehandel etwas Außerordentliches los sei, oder ob Seine Hochwürden der Erzbischof den Segen gäbe. Aber nichts da. Die Ehre galt Ihnen. Dann habe ich gehört, wie die Musikliebhaber während der Serenade untereinander redeten. Einer von ihnen, Himturn, ein feuriger, der Ihrer Musik zuliebe aus Nimes gekommen war, sagte immer: „Und der Gesang an Frankreich! und der Pilgerzug!!“ — „Was für Pilger?“ schrie ein anderer; „ich habe keine Pilger gesehen.“ — „Und der Fünfte Mai, und das Adagio der Symphonie!“ Kurz und gut, der betet Sie mächtig an. Weiter sagte eine Dame zu ihrer Tochter: „Du hast kein Herz, Rose, du kannst nichts davon verstehen: spiele lieber deine Tänze.“ Aber die tollsten waren zwei Holzhändler; die schrien lauter als die Trotebas: „Jawohl, solche Frechheiten sollten bestraft werden; was? hätte man ihn gewähren lassen, so hätte er eine Kanone in sein Orchester gesteckt!“ — „Gehen Sie, eine Kanone!“ — „Gewiß, eine Kanone; es steht auf dem Programm eine Nummer, welche ‚Feldstück‘ heißt; er wollte uns da mindestens mit einem Zwölf-Zentimeter-Geschütz aufwarten!“ — „Mein Lieber, Sie haben das nicht verstanden; was Sie ‚Feldstück‘ nennen, ist zweifellos die ‚Szene auf dem Felde‘, das Adagio der Symphonie. Sie machen mit dem Titel ein Wortspiel.“ — „Nun, wenn keine Kanone dabei ist, so ist jedenfalls ein Donnerwetter dabei; und man müßte recht dumm sein, um am Schlusse nicht zu erkennen, daß der Donner rollt, wie an Gewittertagen, wenn es regnen will.“ — „Aber das ist ja gerade, was er hat machen wollen; das ist sehr poetisch und hat

mir großen Eindruck gemacht." — „Gehen Sie mir doch! poetisch! Wenn er einen Spaziergang auf dem Lande hat in Musik setzen wollen, so ist es ihm recht schlecht gelungen. Ist das natürlich? Wozu dieser Donner? Gehe ich auf mein Landhäuschen, wenn es donnert?"

„Kurz und gut, er war sehr unzufrieden, und der Zufriedene war auch unzufrieden, weil der andere unzufrieden war, während der Unzufriedene noch unzufriedener wurde, weil er den anderen zufrieden sah."

„Was wollen Sie," sagte ich zu meinem Kutscher, indem ich vom Omnibus herunterstieg, „man kann beim besten Willen nicht alle Welt unzufrieden stellen."

Und ich entfernte mich, von dem Herrn Kondukteur mit einem wohlwollenden Gruße bedacht, an welchem ich erkannte, daß es mit der Behauptung des Kutschers seine Richtigkeit habe. Er war Musikliebhaber und ... zufrieden.

Zweiter Brief.

Lyon. — Die philharmonischen Gesellschaften. — Mein Musiklehrer. — Zwei anonyme Briefe. — Ein verletzter Dilettant. — Diner in Fourbières. — Die Gesellschaft der Intelligenzen. — Das Ärgernis. — Der Mühlstein.

Paris, 18 . .

Dieses Mal bin ich weder leicht noch freudig, noch bei guter Stimmung und Gesundheit, und der junge Tag war schon lange geboren, als ich den Versuch machte, aufzustehen, um Ihnen zu schreiben. Ich habe nämlich gestern einen harten Abend mitgemacht und hatte großes Bedürfnis, mich nach solchen Qualen auszuschlafen! Die außerordentliche Vorstellung, welche von der Oper zum Besten der Pensionskasse veranstaltet wurde, hat mich als eines ihrer Opfer gefordert. Ich habe Balzacs Ideal verwirklicht, und Sie können mich heute als die lebendige Personifikation seines „gequälten Künstlers“[1] ansehen. Ehe ich von meiner Reise in das Lyonnais erzähle, lassen Sie mich Ihnen berichten, was soeben an der Oper vor sich gegangen ist: das soll der Prolog zu meinen „Briefen aus der Provinz“ sein. Das Programm war um so anziehender, als es nur wenig Musik enthielt. Der Zettel kündigte den zweiten Akt von „Orpheus“ an, aber der Zettel log; man hat nur die Szene in der Unterwelt aufgeführt: diese Szene aber bildet kaum die Hälfte des zweiten Aktes. Die Fragmente der „Semiramis“ von Rossini bestanden in einer Arie und einem Duett, welchen man die Ouvertüre vorausgehen ließ. Dieses war das ganze musikalische Gepäck einer Abendvorstellung, welche um sieben Uhr begann und um Mitternacht zu Ende war. Ich habe mich

[1] »Artiste en pâtiments.« — Pâtiment ist ein von Balzac gebrauchter Neologismus, welcher soviel bedeutet als „Qual, Leiden“. (Anm. d. Übers.)

geirrt; man muß außerdem noch einige spanische Lieder in Rechnung bringen, welche in das Ballett „Die Erscheinung"[1] eingelegt waren, und die Hälfte des Menuetts aus der Gmoll-Symphonie von Mozart, welches das Orchester als Zwischenaktsmusik angefangen hatte und gern zu Ende gespielt haben würde, wenn nicht die Schauspieler der „Comédie" es durch ihr Auftreten zum Schweigen gebracht hätten. Man hat genau ebensoviel Respekt vor Mozart am Théâtre-Français. Nur hat dort das Orchester, welches sich ebenfalls mitten in einer Melodie von Mozart unterbrechen läßt, nicht wie das Orchester der Oper eine Würde zu bewahren, eine noblesse qui oblige. Man kann zu ihm sagen: „Spielen Sie doch!" wenn es schweigt, oder: „Hören Sie doch auf!" wenn es spielt, ohne daß seine Eigenliebe darunter leidet; es weiß, daß es da ist, um verächtlich behandelt zu werden. Die Symphonien von Mozart und Haydn dienen ihm nur dazu, ein gewisses Geräusch hervorzubringen, welches die Aufhebung oder Wiederaufnahme der dramatischen Feindseligkeiten ankündigen soll. Das Orchester der Oper aber hat eine ganz andere Bestimmung und Bedeutung, und ich hätte nicht geglaubt, daß es sich jemals zu derartigen Akten der Gefälligkeit und Selbstverleugnung herbeilassen würde. Von jetzt ab wird man ihm den Ruf der Bescheidenheit, um nicht zu sagen Unterwürfigkeit, nicht mehr streitig machen können.

Fräulein Rose Chéri hatte sich darein ergeben, nur in dem ersten Stück „Genoveva" von Scribe aufzutreten, welches zwar ein entzückender Schwank ist, aber, wie vorauszusehen war, nur vor einem nahezu leeren Saal aufgeführt werden konnte, denn das Publikum hat besonders im Sommer die Gewohnheit, sich nicht vor acht ein halb Uhr in den großen Theatern zu zeigen. Sollte man es glauben? Ich hatte diese junge und anmutige Berühmtheit noch gar nicht gesehen ... Und mit solcher Hartnäckigkeit schließt sich in Paris ein jeder in den Kreis seiner Theatergewohnheiten ein, daß selbst Fräulein Rachel mir nach fünf Jahren gewaltiger Popularität zum erstenmal im Walde von Montmorency zu Gesichte kam, wo sie auf einem Esel herumtollte. „Das beweist

[1] L'apparition, Musik von Benoist, 1848. (Anm. d. Übers.)

nur", wird man mir sagen, „daß Sie ein Barbar sind, das ist alles." Ich werde darauf antworten: Ganz recht, wenn ich nicht schon seit langer Zeit den Entschluß gefaßt hätte, meiner Leidenschaft für die Schwänke, für die Tragödie, welche man zwischen sechs Säulen „erzählt", für die kreischenden Couplets und die Alexandriner energisch zu widerstehen. Ich habe es fertig gebracht, in London drei Monate zu warten, ehe ich Jenny Lind hörte. Ich ging bloß abends vor den Theatereingang, um die Menge anzustaunen, welche sich dort zusammendrängte, um ihre Gottheit eintreten zu sehen. Was wollen Sie? Es fehlt mir an Eifer, meine Religion ist durch Indifferenz befleckt, und die Göttinnen haben in mir nur einen sehr lauen Anbeter. Und dann, was will eine Stimme mehr oder weniger bedeuten, inmitten dieses Konzertes von Verherrlichungen, Hymnen, Lobgesängen, feurigen Oden, wilden Dithyramben? Die einzigen Ehrenbezeugungen, welche diesen höheren Wesen noch gefallen könnten, widerstreiten unseren prosaischen Sitten und laufen der menschlichen Denkweise zuwider. Man müßte sich unter die Räder ihrer Wagen werfen, sie behandeln wie die Götzen von Jaggernaut oder vor Liebe verrückt werden und sich in ein Irrenhaus einsperren lassen, wohin die guten Göttinnen, eingehüllt in eine Wolke, von Zeit zu Zeit kommen könnten, um ihre Opfer zu betrachten; ohne Zweifel wäre es ihnen auch ein recht erfreulicher Anblick, wenn das ganze Publikum auf einmal von Wahnsinn ergriffen würde, die Damen in Ohnmachten, Nervenzustände und Krämpfe verfielen, die Männer aber in der Wut ihrer Begeisterung sich gegenseitig töteten; vielleicht auch würden sie sogar die Darbringung von Jungfrauen und neugeborenen Kindern annehmen, vorausgesetzt, daß diese Opfer von edler Abstammung und seltener Schönheit wären ... Wenn man also keinen derartigen religiösen Gefühlsüberschwang in sich fühlt, so tut man besser, den Tempel nicht zu betreten, sich abseits zu halten und den Blick vorsichtig von jenen blendenden Erscheinungen abzuwenden. Es ist sogar ein Werk der Frömmigkeit, unfromm zu erscheinen, denn man würde durch eine mangelhafte Anbetung Gefahr laufen, zu verletzen. Kann man sich einen Menschen vorstellen, welcher sich darauf beschränken würde, zu der

Göttin Lind zu sagen: „Vergib, Gottheit! denn menschliche Schwäche ist außerstande, Worte zu finden, würdig der Empfindungen, welche du erregst! Deine Stimme ist die erhabenste unter den göttlichen Stimmen, deine Schönheit ist unvergleichlich, dein Genie unendlich, dein Triller strahlend wie die Sonne, und der Ring des Saturn nicht würdig, dein Haupt zu krönen! Nur zu Boden werfen dürfen sich die Sterblichen vor dir; gestatte ihnen, in Ekstase zu deinen Füßen zu liegen!“ Die Göttin würde einen so schwachen Lobsprecher für bemitleidenswert halten und in ihrer Huld antworten: „Wer ist denn dieser Rüpel?“

Nun also! So groß ist die Anziehungskraft, welche die himmlischen Wesen selbst auf grobe Naturen ausüben, daß ich trotz meiner guten Vorsätze am Tage nach einer Aufführung der „Lucia“, in welcher ich ihr aus Leibeskräften Beifall gespendet hatte, dem Wunsch nicht widerstehen konnte, Jenny Lind in Richmond in der Nähe zu betrachten, wo ich hoffen durfte, sie auf einem Esel herumtollen zu sehen wie Fräulein Rachel. Als ich aber an der Themse angelangt war, nahm ich in der Zerstreuung ein anderes Boot als das, welches nach Richmond fährt, und kam, meiner Treu, nach Greenwich. Ich habe da eine Menge sehr interessanter kleiner Tierchen bewundert, welche der „Direktor“ einer herumziehenden Menagerie gegen einen Penny zeigte, und habe mich dann in dem Park wie ein echter Londoner in das Gras gelegt und in vollkommener Zufriedenheit drei Stunden geschlafen. Das tut nichts zur Sache; und, Spaß bei Seite, Fräulein Lind ist eine meisterliche Frau, ganz unabhängig von ihrem gewaltigen Talent; und dies ist ein wirkliches und vollkommenes Talent, ein Talent aus unlegiertem Gold. Es ist Ihnen bekannt, wie sie Herrn Duponchel empfangen hat, als er nach London kam, um ihr ein Engagement für Paris anzubieten, und wie verblüfft unser lieber Direktor war, als er sah, was man sich aus seiner Oper und seinen glänzenden Anerbietungen macht! Weiß Gott! Fräulein Lind hatte da einen schönen Moment, und niemals hat sie die Rolle der Göttin besser und so sehr bei der richtigen Gelegenheit gespielt.

Ich komme auf die Sache von gestern abend zurück. Können

Sie mir sagen, was es für einen Sinn hat, uns zwischen einem Lustspiel und einem Ballett dieses edle Bruchstück antiker Poesie, des „Orpheus“, an den Kopf zu werfen? Und dazu noch ganz unvorbereitet und in einer so elenden Aufführung? Auf diesen Gedanken kann wahrlich nur einer kommen, der die Musik verachtet und die großen Musiker haßt. Und Poultier dazu ausersehen, um den Gatten der Euridice zu spielen, diesen Halbgott, das Ideal der Schönheit und des Geistes! Es tat weh, dies zu sehen und zu hören; wehe für den Sänger, der sich dazu hergeben mußte, wehe für das geschändete Meisterwerk, wehe für seine hintergangenen Schöpfer. Über eine derartige Schaustellung Glucks läßt sich nicht diskutieren; man stellt sie bloß fest als ein Attentat gegen die Kunst. Poultier, dessen Stimme anmutig ist, wenn er gewisse Stücke singt, die mit dem epischen Stile nichts zu tun haben, ist in Glucks Werken ebensowenig an seinem Platz, als er es in denen Shakespeares wäre; er würde den Hamlet, Othello, Romeo, Macbeth, Coriolan, Cassius, Brutus, den Kardinal Wolsey oder Richard den Dritten gerade so gut spielen wie Orpheus. Der Herr Direktor wird ohne Zweifel eines Tages auf die Laune verfallen, uns ein Fragment von „Alceste“ oder „Armide“ zu geben und Fräulein Nau mit der Hauptrolle zu betrauen! Da der Erfolg ein jämmerlicher sein wird, so kann er alsdann mit Genugtuung sagen: „Diese Musik ist nichts mehr wert; das ist zu alt, das ist nicht mehr zeitgemäß, die Liebhaber solcher Sachen sind lächerlich!“

Was sagen Sie zu dieser Methode, das bißchen musikalischen Geschmack, welchen wir bewahrt haben, vollends auszurotten? . . . Mit welcher Strafe würde man, wenn es ein „künstlerisches Strafgesetzbuch“ gäbe, ein derartiges Verbrechen, einen derartigen vorsätzlichen Mord belegen? . . . Allerdings, wenn ein solches Strafgesetzbuch existierte, so würde es auch andere Einrichtungen geben, die uns fehlen, um die Kunst vor den Angriffen ihrer Feinde und folglich vor ähnlichen Schändungen zu schützen.

. . . .
. . . .
. . . .

Aber es soll von Lyon die Rede sein und von den musikalischen Erfahrungen, welche ich dort gemacht habe.

Vor allen Dingen muß ich Ihnen sagen, daß ich in der Nähe dieser großen Stadt geboren bin, so daß ich in meiner Eigenschaft als Landsmann auf die ganze Gleichgültigkeit der Einwohnerschaft von Lyon rechnen konnte. Und als mir der Gedanke gekommen war, sie im Monat August, bei einer Hitze von fünfundzwanzig Grad, mit einem Konzert zu bedrohen, glaubte ich ihre Stadt in Belagerungszustand versetzen zu müssen. Ich schrieb von Marseille aus an Georges Hainl, das Haupt der exekutiven Gewalt und des Orchesters vom »Grand-Théâtre de Lyon«, um ihm meine baldige Ankunft zu melden und die Mittel zur Bekämpfung der ungünstigen Verhältnisse, welche wir in den Hundstagen zu erwarten hatten, anzugeben, als da sind: große Plakate, unzählige Programme, Annoncen in allen Zeitungen des Departements, Reklameschilder auf allen Dampfschiffen der Saône und Rhone, Einladungen an die Gesangvereine und an alle geschickten Dilettanten Lyons sowie an die philharmonischen Gesellschaften von Dijon, Châlons und von Grenoble (wo es keine gibt), allseitiges Glockengeläute und Böllerschießen, Aufstieg eines leuchtenden Luftballons, Feuerwerk bei meiner Ankunft am Quai Saint-Clair, von allen Kanzeln Empfehlungen meines Konzertes an die Gläubigen usw. usw. Georges, der mit Recht für den gewiegtesten und kühnsten Aufschneider des Lyonnais und selbst der Dauphinée galt, war beim Durchlesen dieses glänzenden kleinen Planes geblendet; die Ohren summten ihm, sein Stolz fühlte sich im Innersten getroffen; er zeigte meinen Brief dem Regisseur und dem Kassierer des „Grand-Théâtre“ mit den Worten: „Meiner Treu, ich bin geschlagen; der ist stärker als ich.“ Er verlor aber trotzdem den Mut nicht, und meine Anweisungen wurden pünktlich befolgt, bis auf das Glockengeläute, das Böllerschießen, den Aufstieg des Luftballons, das Feuerwerk und die katholischen Empfehlungen. Diese Vervollständigung des Programms war indessen keineswegs unausführbar, wie die Zukunft wohl bewiesen hat. Denn vor zwei Jahren wurde Jenny Lind in Norwich mit solchen Ehrenbezeugungen empfangen; ja noch mehr, der Bischof dieser Stadt kam ihr entgegen, bot ihr

eine Wohnung in seinem Hause an und erklärte von der Kanzel aus, daß er, seitdem er die erhabene Sängerin gehört habe, ein besserer Mensch geworden sei.[1] Dies scheint mir ein deutlicher Beweis für die Richtigkeit folgender algebraischer Formel: L : B = B : H, oder (für Leute, welche mit der Algebra nicht vertraut sind) in Sachen bombastischer und marktschreierischer Reklame: L verhält sich zu B, wie B zu H; oder auch (für Leute, welchen man unter das Tüpfelchen auch das J setzen muß): Hainl und ich sind die reinsten Kinder.

Wie dem auch sei, wir saßen dem Publikum nach besten Kräften mit den gewöhnlichen Mitteln auf; non licet omnibus von einem Bischof gepredigt zu werden. Als aber unser Gewissen nach dieser Seite hin beruhigt war, dachten wir an den soliden Teil, das heißt an Orchester und Chor. Die Vereine von Dijon und Châlons hatten unserer Aufforderung Folge geleistet; sie stellten uns etwa zwanzig Dilettanten in Aussicht, Geiger und Kontrabassisten; mit einer geschickt ausgeführten Razzia unter allen Musikern und Choristen der Stadt Lyon und ihrer Vorstädte, einer Militärkapelle der Garnison und vor allen Dingen dem zahlreichen, gut zusammengesetzten Orchester des „Grand-Théâtre", verstärkt durch einige Künstler des Orchesters »des Célestins«, brachten wir zweihundert Mitwirkende zusammen, welche, wie ich beschwören kann, sich am Tage der Schlacht tapfer hielten. Ich hatte sogar das Vergnügen, unter ihnen einen Künstler von seltenem Verdienst zu zählen, welcher alle Instrumente spielt, und dessen Schüler ich als Fünfzehnjähriger gewesen bin. Ich begegnete ihm zufällig auf der „Place des Terreaux"; er kam aus Vienne, und seine ersten Worte bei unserem Zusammentreffen waren: „Ich mache mit! Was für ein Instrument soll ich spielen? Violine, Kontrabaß, Klarinette oder Ophikleide?"

„Ach! lieber Meister, man sieht wohl, daß Sie mich nicht kennen; Sie sollen Violine spielen; habe ich je zuviele Violinen? kann man je genug Violinen haben?"

„Sehr wohl. Aber ich werde mich ganz fremd fühlen, inmitten Ihres großen Orchesters, in welchem ich niemand kenne."

[1] Buchstäblich wahr.

„Beruhigen Sie sich, ich werde Sie vorstellen.“

In der Tat sagte ich tags darauf den zur Probe versammelten Künstlern, indem ich auf meinen Lehrer deutete:

„Meine Herren, ich habe die Ehre, Ihnen Herrn Dorant, einen sehr geschickten Musiklehrer aus Vienne, vorzustellen; er hat unter Ihnen einen dankbaren Schüler; dieser Schüler bin ich; Sie werden nachher vielleicht denken, daß ich ihm nicht viel Ehre mache; bitte, nehmen Sie aber Herrn Dorant auf, als ob Sie das Gegenteil dächten, und wie er es verdient.“

Man kann sich die Überraschung und den Beifall vorstellen. Dorant wurde dadurch nur noch mehr eingeschüchtert; als er aber einmal in die Symphonie vertieft war, gab er sich ganz dem musikalischen Dämon hin; bald sah ich ihn so eifrig mit dem Fiedelbogen arbeiten, daß er rot wurde, und es berührte mich seltsam, den „Gang zum Richtplatz“ und das Adagio „Auf dem Lande“ zu dirigieren, während mein alter Gitarrelehrer, den ich seit zwanzig Jahren nicht mehr gesehen hatte, unter meiner Leitung spielte.

Die Trompeten sind in Lyon fast ebenso selten als in Marseille, und wir hatten große Mühe, uns zwei davon zu verschaffen. Die Reize des Cornet à pistons und der Erfolg, welchen es den Virtuosen auf den ländlichen Bällen einträgt, werden für die Musiker der Provinz immer unwiderstehlicher. Wenn man nichts dazu tut, so wird in den größeren Städten Frankreichs die Trompete bald, wie die Oboe, eine Mythe, ein sagenhaftes Instrument sein, und man wird in zwanzig Jahren ebensowenig daran glauben wie an das Einhorn. Dagegen macht das „Grand-Théâtre“ darin eine Ausnahme, daß es als Oboisten eine erste Kraft besitzt, Herrn Donjon; er spielt ebensogut die Flöte und genießt einen weitverbreiteten Ruf. Ferner bemerkt man unter den Mitgliedern den ersten Geiger, Herrn Cherblanc, dessen schönes Können dem Pariser Konservatorium Ehre macht. Was Georges Hainl, den Dirigenten dieses Orchesters, betrifft, so will ich in wenigen Worten sein Porträt zeichnen: mit unbestreitbar hervorragenden Eigenschaften als Violoncellspieler, durch welche er sich unter den Virtuosen einen guten Namen gemacht hat, verbindet er alle Vorzüge eines Kapell-

meisters, welcher zugleich Dirigent, Instruktor und Organisator ist. Damit will ich sagen, daß er klar, präzis, mit Wärme und Ausdruck dirigiert; daß er bei der Einstudierung neuer Werke die Fehler in der Ausführung zu kritisieren und sie, soviel es die ihm unterstellten musikalischen Kräfte erlauben, zu verbessern weiß; schließlich, daß er sich darauf versteht, alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel wirksam anzuwenden, seinen musikalischen Bereich zu verwalten und die materiellen Schwierigkeiten, welche, besonders in der Provinz, jeder musikalischen Bewegung ein Hemmnis sind, schnell zu besiegen. Aus dem Gesagten kann man ohne weiteres schließen, daß er eine große Wärme mit einem durchdringenden Geist und einer unermüdlichen Ausdauer verbindet. Er hat zur Förderung der Musik in Lyon in einigen Jahren mehr getan, als seine Vorgänger in einem halben Jahrhundert.

Am Tage meines Konzertes war er abwechselnd Dirigent und Mitwirkender. Er leitete den Chor, wirkte als Violoncellist in den meisten symphonischen Stücken mit, schlug die Becken in der Ouvertüre „Römischer Karneval“, die Pauken in dem Adagio „Auf dem Lande“, und spielte die Harfe im „Pilgerzug“. Jawohl, die Harfe. Dies war sogar einer der lustigsten Zwischenfälle unserer letzten Probe. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß die Harfenspieler in Lyon ebenso selten sind wie in Poissy oder Quimper. Für unsere Provinzen wird die Harfe, gleich der Oboe und der Trompete, bald nur noch ein sagenhaftes Instrument sein.

Man hatte mich an einen Dilettanten gewiesen, dessen Können auf diesem Instrument in Lyon einen gewissen Ruf genießt. „Ehe wir uns an ihn wenden,“ sagte Georges, „wollen wir uns doch die Partie ansehen, welche Sie ihm anzuvertrauen gedenken.“

„O! sie ist nicht schwer; sie enthält nur zwei Noten, H und C.“

Er las sie aufmerksam durch und erwiderte:

„Ja, sie hat nur zwei Noten; aber sie müssen auf den Schlag kommen, und unser Dilettant wird das nicht fertig bringen. Ihre verfl . . . . Musik gehört auch zu der Sorte, welche nur von Musikern gespielt werden kann. Machen Sie sich jedoch keine Sorgen darüber; das soll meine Sache sein.“

Als wir tags darauf bei der Probe an das Stück kamen, legte Georges sein Cello beiseite und rief: „Bringen Sie die Harfe!“ Man gehorcht ihm; er ergreift das Instrument, unbekümmert um die spitzigen Reden und die Ausbrüche des Lachens, welche in allen Ecken des Orchesters sich hören lassen (man wußte, daß er nicht Harfe spielen konnte), nimmt ruhig die Saiten neben C und H ab, so daß er sicher ist, sich nicht irren zu können, schlägt seine zwei Noten mit unerschütterlicher Präzision an, und der „Pilgerzug“ verläuft von Anfang bis zu Ende ohne den geringsten Unfall.

Zum ersten Male hörte ich diese Partie bei der ersten Probe so ausführen. Um ein solches Phänomen zu erleben, mußte ich sie einem Harfenisten anvertrauen, welcher niemals versucht hatte, Harfe zu spielen, welcher aber sicher war, musikalisch zu sein.

Ich habe oben die Gesangvereine von Lyon erwähnt: der eine ist wenig zahlreich; er besteht nur aus jungen deutschen Dilettanten, welche die Traditionen ihrer Heimat in Lyon eingeführt haben und ab und zu zusammentreffen, um die Meisterwerke, welche sie bewundern, sorgfältig einzustudieren. Die Herren sind fast alle in Banken oder großen Handelshäusern der Stadt Lyon angestellt. Sie kamen mir mit großer Bereitwilligkeit entgegen und waren mir eine große Hilfe. Dasselbe muß ich von dem anderen Gesangvereine sagen. Dieser ist sehr zahlreich und ausschließlich aus Arbeitern und Handwerkern zusammengesetzt. Er wurde von Herrn Maniquet gegründet, welcher durch seinen Eifer, sein Talent und seine Hingebung an die harte Aufgabe, welche er sich gestellt hat, schon längst für sich und seinen Verein die Ermunterung und energische Unterstützung der städtischen Behörde von Lyon verdient hätte.

Ein Mitglied des „Grand-Théâtre“, Barielle, welcher eine schöne Baßstimme besitzt, sang in bemerkenswerter Weise meine Kantate „Der fünfte Mai“.

Alles in allem: mit Ausnahme des „Gang zum Richtplatz“, der an der Schwäche der Blasinstrumente scheiterte, verlief das Konzert glänzend in musikalischer Beziehung und befriedigend nach der ... ernsten Seite. Georges hätte zwar gewünscht, daß man sich am Eingang totgedrückt hätte; aber obgleich Zuhörer aus Grenoble, aus Vienne, aus Mantua und selbst aus Lyon gekommen

waren, gab es keine Toten. Ja! wenn ein hochwürdiger Herr Bischof von der Kanzel aus verkündet hätte, daß man durch meine Musik besser werde, so wäre zweifelsohne die Menschenmenge kompakter gewesen; aber Seine Eminenz von Lyon hat das gänzlich unterlassen; überdies wurde nicht einmal ein Frosch mir zu Ehren abgeschossen, die Glocken blieben stumm . . . Wie soll man es da fertig bringen, daß die Leute sich am Eingange eines Konzertsaales totdrücken, im Monat August, und in der Provinz! . . . Man bedachte mich indessen mit einem Ständchen, wie in Marseille, und mit zwei anonymen Briefen. Der erste enthielt nur grobe Beleidigungen, welche sich in der Umgangssprache nicht wiedergeben lassen; man warf mir darin vor, daß ich den Künstlern von Lyon die Taler entwende; der zweite, viel komischere, kam von irgend jemand, dessen Selbstbewußtsein ich während der Proben ahnungslos gekränkt hatte. Er bestand aus zwei Aphorismen, welche ich Wort für Wort im Gedächtnis behalten habe. Hier sind sie:

„Man kann ein großer Künstler und doch höflich sein."
„Die Mücke kann manchmal den Löwen belästigen."

Gezeichnet: „Ein verletzter Dilettant."

Was sagen Sie zu diesem lakonischen Briefstil? und zu der Drohung? und zu der Vergleichung? Ich bedauere sehr, einen Dilettanten verletzt zu haben, und ich bitte ihn, wer er auch sein möge, demütig um Verzeihung. Wenn ich der Löwe der Fabel bin, so muß jedenfalls die Mücke ihren Zorn abgelegt haben, denn ich bin seither unbelästigt geblieben.

. . . .

Hier habe ich Sie verlassen, lieber Freund, um einen Artikel über das letzte Konservatoriumskonzert zu schreiben. Ich finde, daß dieser Frondienst mir allzuoft auferlegt wird, und ich fange an, des Bewunderns müde zu werden, um so mehr, als in den Augen der Franzosen echten Blutes, im besondern der Pariser, diese Rolle des Bewunderers lächerlich ist. Allerdings ist dies die geringste meiner Sorgen, und ich habe mir stets ein Vergnügen daraus gemacht, über Lacher dieser Art selbst ausgiebig zu lachen. Aber ich gestehe offen, daß die Anbetung, wenn man sie als Hand-

werk und gewissenhaft betreibt, ungeheuer ermüdend ist. Wenn man mehrere Stunden damit zugebracht hat, in knieender Stellung den Weihrauch einzuatmen und das Credo, das Gloria, das Pange lingua und Te Deum laudamus immer wieder zu singen, so fühlt man ein dringendes Bedürfnis, aufzustehen, seine Beine zu recken, die Kirche zu verlassen, frische Luft und den Duft der blühenden Wiesen einzuatmen, die Schöpfung zu genießen, ohne an den Schöpfer zu denken, ohne irgend welche Loblieder zu singen; ja (aber dies bleibt ganz unter uns), man hat Lust, allerlei drollige Dinge zu singen, wie z. B. das reizende Lied von de Pradel: „Die Hölle dreimal leben soll!“ Ich bewundere sehr (sehen Sie, ich bewundere schon wieder! Was doch die Gewohnheit tut!), ich liebe sehr, wollte ich sagen, folgende Strophe jenes lieblichen Bacchanals:

Mit hellem Klang
Soll Gesang
Den Höllenschlund entlang
Aus unsern Kehlen dringen.
In Himmelspracht
Keiner lacht;
Den Herrn selbst gähnen macht
Das Litaneiensingen.[2]

Sehen Sie nicht, wie es den lieben Gott langweilt, sich anbeten zu lassen, und wie ihn Gabriel mit seiner himmlischen Liedertafel anödet, und wie er bei dem ewigen sanctus, sanctus, Deus Sabaoth gähnt, daß er sich die Kinnbacken verrenkt! Und da wollten wir uns beklagen, wir winziges Gewürm, wir niedrige Menschenbrut, wir elendes Gezücht, da wollten wir uns beklagen,

---

[1] »Vive l'enfer où nous irons.«

[2] Nos divins airs,
Nos concerts,
Rempliront les enfers
De douces mélodies:
Tandis qu'au ciel,
Gabriel
Fait bâiller l'Eternel
Avec ses litanies!
Vive l'enfer, etc.

wenn uns die irdischen Erzengel nur drei Stunden lang mit einer Musik ermüden, welche am Ende vielleicht noch besser ist als die des Paradieses? Was sind drei Stunden gegen die Ewigkeit? Da ich doch einmal von diesem Liede rede, dessen Refrain ich hier nicht anzuführen wage, — wir haben als Studenten vor etwa fünfundzwanzig Jahren so manche Gläser zerschlagen, wenn wir bei unseren sardanapalischen Gelagen diesen Refrain im Chor wiederholten — so will ich Ihnen erzählen, wie ich erfuhr, daß es von dem berühmten Improvisator Eugène de Pradel herrührt, und dies bringt mich direkt wieder nach Lyon zurück.

Nach dem Konzert, welches ich in dieser Stadt, mit Genehmigung des Herrn Bürgermeisters, zu geben die Ehre hatte, wurde ich von einer Gesellschaft von Künstlern und Literaten zu einem Mittagessen in Fourvières eingeladen. Die Gesellschaft führt den Namen »Société des Intelligences«; da sie nämlich alle Langweiler und Dummköpfe sorgfältig von sich fernzuhalten wußte, so hatten diese, durch eine solche Ausschließung verletzt, jenen Klub von geistreichen Leuten ironischerweise als „Gesellschaft der Intelligenzen“ bezeichnet. Der Name wurde von den Mitgliedern tapfer aufgegriffen und beibehalten. Wenn ein Künstler durch Lyon kommt, dessen man ungefähr sicher ist, das heißt, welcher nicht für dümmer gilt als der größte Teil der Menschheit, welcher bei Banketten keine Toaste ausbringt und ebenso unvernünftig daherredet wie alle Welt, so beeilt sich die „Gesellschaft der Intelligenzen“, ihm eine Aufmerksamkeit zu erweisen. In dieser Eigenschaft als gewöhnlicher Mensch und Nichtredner wurde ich aufgefordert, die Besteigung des Berges von Fourvières zu versuchen, um dort auf einer Höhe von dreihundertsechzig, was sage ich? von achthundertdreiundfünfzig Fuß über dem Spiegel der Saône zu Mittag zu essen, in einem Pavillon, ziemlich ähnlich demjenigen, in welchen der Teufel eines Tages unseren Herrn Jesum Christum hinauftrug, um ihm alle Reiche der Erde zu zeigen. Dieser Teufel war nicht stark, wenigstens nicht in der Geologie; deshalb fiel es unserem Herrn auch nicht schwer, ihm seine Eselei zu beweisen und ihn ganz kleinlaut heimzuschicken. Um auf den Pavillon von Fourvières zurückzukommen, von welchem man ebenfalls alle Reiche der Erde,

bis zur Guillotière[1] einschließlich, übersieht, so fand ich dort die Intelligenzen von Lyon, vierundzwanzig an der Zahl, versammelt. Dies macht eine Intelligenz auf 00000 Köpfe; ich habe die Einwohnerzahl dieser großen Stadt vergessen. Auch sind unter diesen zwei Dutzend Intelligenzen der Stadt Lyon nicht mitzurechnen: Frédérick-Lemaitre, welcher damals im Süden gastierte, Eugène de Pradel und ich. Wenn man also unsere drei Intelligenzen, nämlich die von Frédérick, die von de Pradel und die meinige abzieht, so war die Gesellschaft der Intelligenzen von Lyon auf einundzwanzig Mitglieder reduziert . . . an jenem Tage wenigstens. Ich will glauben, daß eine bedeutende Anzahl von Mitgliedern fehlte. Man trank und lachte tüchtig, und beim Kaffee (man nahm ihn in einem Kiosk ein, der noch höher gelegen ist als der alle Reiche überblickende Pavillon . . .) kam de Pradel auf mich zu, machte mit mir Bekanntschaft, ohne Umstände, ohne sich vorstellen zu lassen, ohne Verlegenheit, ohne Stottern, und reichte mir die Hand, wie er es mit dem ersten besten getan haben würde. Diese Seelenstärke gefiel mir; ich liebe die Leute, welche bei großen Gelegenheiten nicht zittern; und wie Napoleon zu Goethe sagte, nachdem er den gelassen vor ihm stehenden einige Minuten lang betrachtet hatte, so sagte ich zu de Pradel: „Sie sind ein Mann!" Er fühlte sich durch diese erhabenen Worte im Innersten bewegt; allein der eitle Dichter hütete sich wohl, es merken zu lassen.

Ja, er zeigte nicht die geringste Rührung, er ging direkt auf die Sache los, welche ihn während der ganzen Mahlzeit beschäftigt hatte. — „In einem Ihrer Feuilletons", sagte er, „haben Sie das Lied ‚Die Hölle dreimal leben soll' Désaugiers zugeschrieben." — „Ach ja! richtig, man hat mich später auf meinen Irrtum aufmerksam gemacht; ich weiß, daß es von Béranger ist." — „Bitte, es ist nicht von Béranger." — „Also habe ich mich nicht geirrt; es ist von Désaugiers." — „Bitte nochmals, es ist auch nicht von Désaugiers." — „Von wem denn sonst?" — „Von mir." — „Von Ihnen?" — „Von mir selbst; ich gebe Ihnen mein Wort darauf." — „Mein Irrtum, lieber Herr, betrübt mich um so mehr, als dieses geistsprühende, schwungvolle Lied meiner Ansicht nach mehr wert

[1] Eine Vorstadt von Lyon.

ist als manch ein langes Gedicht. Ich werde es mir angelegen sein lassen, Sie bei der ersten Gelegenheit in Ihre Ehrenrechte als Autor wieder einzusetzen." Hier wurden wir von einem der Teilnehmer unterbrochen. Dieser Herr empfand das Bedürfnis, uns seine Gedanken über Musik mitzuteilen; es waren wohlwollende Gedanken, welche er in Form übelwollender, an mich gerichteter Ratschläge kundgab, und ich dachte dabei, daß man von der Anzahl der Gesellschaftsmitglieder noch eine Einheit abziehen müsse, da vermutlich dieser ein Fremder sei, welcher, wie ich, zu den durchreisenden Intelligenzen gehörte . . .

Zweite Unterbrechung. Zum Teufel mit den Zudringlichen! Man holt mich, um . . . .

Einen Tag später.

Es war nichts . . . Ich mußte die Generalprobe zu einer Oper in fünf Akten anhören . . . in nur fünf Akten!!! Infolgedessen werde ich heute sehr ernst sein. „Um so besser!" werden Sie sagen. Denn Sie sind, wie mir ahnt, der Meinung, daß ich mir genug Abschweifungen erlaubt, daß ich zur Genüge mein Spiel getrieben habe, mit Worten, Leuten, Ideen, selbst mit Dingen, über welche man kaum scherzen darf; daß ich in einer akademischen, musikalischen und moralischen Korrespondenz, wie diese, über Musik und Moral schreiben sollte, anstatt bacchische, epikuräische, phantastische, recht wenig zugeknöpfte, sehr gottlose Lieder anzuführen, bei welchen fromme Seelen sich empören, die Augen junger Mädchen zwischen fünfzehn und sechzehn Jahren sich senken und die Brillen auf der Nase der neunundvierzig- bis fünfzigjährigen wackeln. Es ist aber, offen herausgesagt, de Pradels Schuld; ich habe dem Vergnügen nicht widerstehen können, Sie mit einer Strophe seines Liedes bekannt zu machen. Ich mußte auch ganz naturgemäß diejenige wählen, in welcher von Musik die Rede ist; daher der Gesang im Höllenschlund und das Litaneiensingen, welche Sie, wie ich fürchte, ein wenig schen gemacht haben. Was wäre

erst geworden, wenn ich mein Zitat fortgesetzt und den Refrain dieses verdammungswürdigen Hymnus vollständig wiedergegeben hätte:

Die Hölle dreimal leben soll!
Kommt, ihr Mädchen,
Satansbrätchen,
Kommt auch herein!
Im Reih'n
Sollt sein!
Wir singen und sind toll
Und vom Wein
Voll.[1]

Das wäre wirklich sündhaft gewesen und hätte einen ernsten Tadel verdient; aber ich habe mich wohl davor gehütet; ich fürchte zu sehr, Ärgernis zu geben, und bin zu fest von der Wahrheit des Bibelwortes überzeugt: „Wehe dem, welcher seinen Nächsten ärgert; es wäre ihm nützer, wenn er sich einen Mühlstein um den Hals hängete und sich in das Meer würfe." Infolgedessen, und obgleich ich keinen absoluten Beweis dafür habe, daß ich Sie meinen Nächsten nennen darf, habe ich, in dubio, so gut es eben gehen wollte, das Ärgernis zu vermeiden gesucht, denn ich bin in diesem Augenblick nicht dazu aufgelegt, den ernsten, mit dem Meere zusammenhängenden Entschluß zu fassen, von welchem das Evangelium spricht. Überdies, wie sollte ich, wenn ich unglücklicherweise im entgegengesetzten Falle wäre, es anfangen, um mich genau an den heiligen Text zu halten? Es ist allerdings leicht, sich einen Mühlstein um den Hals oder wenigstens sich den Hals an besagten Mühlstein zu binden; aber der übrige

---

[1] Vive l'enfer où nous irons!
Venez, filles
Gentilles;
Nous chanterons,
Boirons,
Rirons,
Et toujours gais lurons
Nous serons
Ronds.

Teil der Operation scheint mir unbequem. Ich wäre nicht einmal kräftig genug, um von hier bis zum Pont des Arts zu gehen, wenn mir ein solches Juwel unter dem Kinn hinge; wie sollte ich da bis nach Le Hâvre kommen? Dieser Bibeltext würde also die Ausleger ebenso in Verlegenheit bringen wie die Leute, welchen viel daran gelegen wäre, sich mit dem obengenannten Gegenstande ins Meer zu werfen, wenn wir nicht wüßten, daß er zu einer Zeit geschrieben wurde, zu welcher die Menschen so wunderbar groß und kräftig waren, wie wir sie uns jetzt nicht mehr vorstellen können. Die kleinen Jungen trugen in jener Zeit Mühlsteine um den Hals und ertränkten sich mit erstaunlicher Leichtigkeit, während der stärkste unserer gegenwärtigen Musiker, wenn er auch nur an eine Partitur, wie es deren viele gibt, gebunden würde, die größte Mühe hätte, es jenen nachzumachen.

Und nun — da ich unbedingt ernst sein muß — wünsche ich Ihnen in allem Ernst eine gute Nacht. Dieser Brief in Abteilungen ist sehr lang; ihn noch zu verlängern, wäre der schlechteste meiner schlechten Witze. Adieu; in einigen Tagen werde ich Ihnen über Lille schreiben, und damit wird meine Korrespondenz mit Ihnen ihren Abschluß finden: denn Marseille, Lyon und Lille sind (außer Paris) die einzigen Städte Frankreichs, in welchen ich Musik gehört oder zu Gehör gebracht habe, seitdem diese unglückliche Kunst den Gegenstand meiner unwandelbaren Liebe bildet.

Dritter Brief.

Lille. — Improvisierte Kantate. — Melancholie. — Der Halbmond von Arras. — Die Geschütze. — Die Zündstöcke. — Die Rakete. — Schreckliche Wirkung. — Der Autographensammler.

Paris, 18 . .

Es ist Ihnen ohne Zweifel nichts daran gelegen, zu erfahren, warum ich nach Lille gegangen bin. Darum will ich es Ihnen sagen: die Veranlassung dazu war keineswegs das von Habeneck dirigierte nordfranzösische Musikfest, bei welchem, wie man mir gesagt hat, das Lacrymosa meines Requiem zweimal schön und in großem Stil aufgeführt wurde; die Veranstalter des Musikfestes hatten nicht daran gedacht, mich einzuladen, und dies war für mich gleichbedeutend mit einer Aufforderung, in Paris zu bleiben. Nein, ich kam erst einige Jahre später nach Lille. Die Nordbahn war eben fertig geworden, jene Eisenbahnlinie, welche so berühmt geworden ist durch die kleinen Unfälle, die sie sich hat zuschulden kommen lassen; der hochwürdige Herr Erzbischof sollte sie feierlich einweihen, man versprach sich reichlich Schmaus und Trank, man dachte auch, ein wenig Musik könnte dabei nichts schaden, im Gegenteil, denn viele Leute brauchen ja diese Zutat zur Erleichterung ihrer Verdauung; und man kam auf den Einfall, sich an mich als an ein ausgezeichnetes Digestiv zu wenden. Spaß beiseite, der Sachverhalt war folgender. Man brauchte eine Kantate, welche zwar nicht nach dem Essen, aber zur Eröffnung des Balles aufgeführt werden sollte; Herr Dubois, den die Stadtbehörden von Lyon mit dem musikalischen Teile der Zeremonie betraut hatten, kam in höchster Eile nach Paris, und da er aus seiner Provinz rückständige, antediluvianische, unglaubliche Ansichten mitbrachte, so

bildete er sich ein, er würde gut daran tun, sich an einen Schriftsteller und einen Musiker zu wenden, da doch einmal zu dieser Kantate Text und Musik nötig waren. Folglich bestellte er die Verse bei Janin, und bei mir die Musik. Jedoch kündigte mir Herr Dubois, als er mir den Text der Kantate brachte, an, man brauche meine Partitur am übernächsten Tage, wie wenn es sich um eine Oper in fünf Akten gehandelt hätte. „Sehr wohl, mein Herr, ich werde pünktlich sein; aber wenn Sie die Sache vielleicht schon morgen brauchen, so sagen Sie es nur gerade heraus.“ Ich hatte eben die Verse J. Janins durchgelesen; sie waren in einer gewissen Weise zugeschnitten, welche ich nicht charakterisieren will, und welche die Musik anlockt wie die reife Frucht den Vogel, während die Dichter von Profession es im Gegenteil darauf absehen, sie zu vertreiben, indem sie mit schweren Halbversen dreinhauen. Ich schrieb die Singstimmen der Kantate in drei Stunden und verwandte die folgende Nacht auf die Instrumentierung. Sie sehen, mein lieber M***, daß ich für einen Mann, welcher nicht sein Handwerk daraus macht, die Musen zu notzüchtigen, nicht übel arbeite. Die Zeit tut nichts zur Sache, werden Sie sagen, wie Nikolas Boileau Despréaux, ein alter Griesgram, welcher den alten Standpunkt der gesunden Vernunft vertrat, welchen man heute so gänzlich teilt oder auch so gänzlich verloren hat, daß kein Mensch mehr sich um ihn kümmert. Ohne Zweifel, die Zeit tut nichts, oder vielmehr die Zeit tut sehr viel, trotz Boileau, nein, nicht Boileau, (ich bemerke soeben, daß ich mich mit meinem Zitat geirrt habe), sondern Poquelin de Molière[1] (das ist ein anderer Dichter, welcher wie närrisch auf die gesunde Vernunft war). Ich behaupte, daß mit wenigen Ausnahmen die Zeit allem, was man ohne sie tut, ihre Weihe versagt. Dieser Spruch, den Sie niemals gehört oder gelesen haben, denn ich habe ihn soeben aus dem Persischen übersetzt, enthält eine große Wahrheit. Ich wollte Ihnen nur beweisen, daß es auch mir möglich war, eine Partitur zu improvisieren, indem ich den heroischen Entschluß faßte,

[1] Le temps ne fait rien à l'affaire. Le Misanthrope, Akt I, Szene II. (Anm. d. Übers.)

mich für mein Werk mit einer ephemeren Berühmtheit von vier- bis fünftausend Jahren zu begnügen.

Wenn ich drei volle Tage auf meine Arbeit hätte verwenden können, so würde meine Partitur vierzig Jahrhunderte länger leben, das weiß ich wohl. Aber bei dringenden und unvorhergesehenen Ereignissen, wie es die Einweihung einer Eisenbahn ist, darf einem Künstler nichts daran gelegen sein, ob vierzig Jahrhunderte mehr oder weniger zu ihm aufblicken werden; das Vaterland hat in solchem Falle das Recht, von jedem seiner Söhne unbedingte Ergebenheit zu fordern. Ich sagte also zu mir: „Auf, Sohn des Vaterlands! . . ." und ich ergab mich darein. Ich mußte es!!! . . . Was machen Sie in diesem Augenblick, mein lieber M***? Haben Sie ein gutes Feuer? raucht Ihr Kamin nicht? hören Sie, gleich mir, im Dachboden unter den schlecht schließenden Türen, zwischen den Fensterspalten, den Nordwind wimmern, klagen, stöhnen und heulen, als ob mehrere Generationen im Todeskampfe lägen? Hu! hu! hu! . . . welch ein crescendo . . . ululate venti![1] . . . welch ein forte! . . . ingemuit alta domus![2] . . . seine Stimme verliert sich, mein Kamin gibt einen dumpfen Ton wie eine vierundsechzigfüßige Orgelpfeife. Ich habe diesen ossianischen Geräuschen niemals widerstehen können: sie brechen mir das Herz, sie geben mir Todessehnsucht. Sie sagen mir, daß alles vergänglich ist, daß Schönheit, Jugend, Liebe, Ruhm und Genie von Raum und Zeit verschlungen werden; daß das menschliche Leben nichts ist und der Tod nicht mehr; daß Welten selbst entstehen und vergehen wie wir; daß alles nichts ist. Und doch bäumen sich gewisse Erinnerungen gegen diese Idee auf, und ich muß anerkennen, daß an den großen bewundernden Leidenschaften, wie auch an den großen leidenschaftlichen Bewunderungen wirklich etwas ist; ich denke an Châteaubriand, welcher auf seinem Felsen von Saint-Malo in seinem granitenen Grabe ruht . . .; an die weiten amerikanischen Wälder und Einöden, welche er durchzogen hat; an seinen René, welcher gewiß kein eingebildetes Wesen war . . .; ich denke daran,

[1] Heult, ihr Winde!
[2] Es stöhnte das hohe Haus.

daß viele Leute das sehr lächerlich und andere es sehr schön finden. Und die Stimme des Orkans beginnt aufs neue den gewaltigen chromatischen Gesang: ja!!! ja!!! ja!!! alles ist nichts! alles ist nichts! Liebe oder hasse, genieße oder dulde, bewundere oder schmähe, lebe oder stirb! was liegt daran?! es gibt weder Großes noch Kleines, weder Schönes noch Häßliches; die Unendlichkeit ist gleichgültig, die Gleichgültigkeit unendlich .... Wehe .... wehe! .... wehe .... wehe! ....

Talia vociferans gemitu tectum omne replebat.[1]

. . . .

Diese unziemliche philosophische Abschweifung, mein lieber Freund, sollte mir nur dazu dienen, ein Zitat aus Virgil anzubringen. Ich bete Virgil an, ich zitiere ihn gern; es ist dies eine Manie bei mir, welche Sie gewiß schon bemerkt haben.

Die Winde lassen nach
Und schweigen allgemach,[2]

und ich habe keine Todessehnsucht mehr. Bewundern Sie die Beredsamkeit des Schweigens, nachdem Sie die Macht der Töne anerkannt haben! Mit der Stille ist mir auch all mein Glaube wiedergegeben. Ich glaube an die Schönheit, an die Häßlichkeit, an das Genie, an den Kretinismus, an die Dummheit und an den Geist, besonders an den Ihren; ich glaube, daß Frankreich die Heimat der Künste ist; ich glaube, daß ich da eine gewaltige Dummheit sage; ich glaube, daß Sie meine Abschweifungen müde sein müssen; und daß Sie nicht erraten, warum ich abschweife, wenn ich von Musik reden soll. Nun, mein Gott, wenn Sie es nicht erraten, so will ich es Ihnen sagen: Ich tue es ganz einfach, um nicht aufzufallen; ich will keine Einzelstellung einnehmen; ich will von dem sozialen Mittel, in welchem wir leben, nicht abstechen. Es gibt ein Sprichwort, so wahr wie alle Sprichwörter, welches ich gleichfalls soeben aus dem Persischen übersetzt habe und welches

[1] Solches rufend erfüllte sie (hier: die Stimme des Orkans) mit Stöhnen das ganze Haus. — Virgil, Aen. II, 679. (Anm. d. Übers.)

[2] D'ailleurs les vents s'apaisent,
Les voilà qui se taisent.

so lautet: Man muß mit den Narren heulen; machen Sie es sich zunutze.

Also gut (so fing Odry den Bericht an über die Abenteuer in dem Walde, in welchem er sich verirrt hatte, einem Urwalde, wo es nur Papageien und Orang-Utangs[1] gab und in welchem er öffentlicher Schreiber wurde, um nicht Hungers zu sterben. Was war doch dieser Odry für ein grotesker Mann!). Also gut, die Kantate ist fertig und abgeschrieben, wir reisen nach Lille ab. Die Eisenbahn macht zugunsten ihrer Einweiher eine Ausnahme, und wir kommen ohne Entgleisung bis nach Arras. Kaum sind wir der Wälle dieser Stadt ansichtig geworden, da bricht die ganze männliche und weibliche Besatzung unseres Wagens in Lachen aus; welch ein Lachen! eines von denen, mit welchen man steinerne Gewölbe sprengen kann. Und dies, ohne daß jemand irgend ein Wort gesagt hätte. Wir alle kannten unseren Molière auswendig, und unwillkürlich hatten wir beim Anblick der Stadtmauer an die »Précieuses ridicules« denken müssen; unsere Blicke suchten, während wir Tränen lachten, jenen Halbmond, welchen der Marquis von Mascarille bei der Belagerung von Arras eroberte, und welcher nach der Aussage des Vicomte de Jodelet wahrhaftig ein richtiger ganzer Mond war. Das nenne ich mir einen Erfolg! Was sagen Sie von einem Komiker wie Molière, welcher es ohne Theater, ohne Schauspieler, ohne Buch fertig bringt, daß die Kindeskinder der Urenkel seiner Zeitgenossen sich bei der bloßen Erinnerung eines Wortes vor Lachen krümmen! . . .

Nach meiner Ankunft in Lille machte mich Herr Dubois sofort mit den Sängern bekannt, auf deren Mitwirkung ich für die Aufführung der Kantate angewiesen war, und mit den Militärmusiken, welche aus Valenciennes, aus Douai und einigen anderen benachbarten Städten gekommen waren. Diese Instrumentalkörper bildeten zusammen ein Orchester von ungefähr hundertfünfzig Musikern,

---

[1] Ich weiß sehr wohl, daß ich eigentlich Orang-Utan schreiben müßte. Aber ich ziehe es, um Sie nicht zu demütigen, vor, statt dieser beiden malaischen Worte, welche Waldmensch bedeuten, die übliche Orthographie anzuwenden, deren auch Sie sich bedienen.

welches am Abend auf der öffentlichen Promenade vor den zu der Feier vereinigten Fürsten, Zivil- und Militärbehörden meine „Apotheose“ spielen sollte. Die Kantate war bald einstudiert; der Chor bestand aus jungen Leuten und Kindern, beinahe sämtlich Schüler aus den Klassen eines Instituts, welches in Lille Singakademie genannt wird und, wie ich glaube, zum Konservatorium gehört. Ich spreche das nur in Form einer Vermutung aus, da ich über diese Anstalt gar nichts Bestimmtes weiß. Ich will Ihnen nur sagen, daß diese jugendlichen Sänger vortreffliche Stimmen hatten und unter der Leitung von Ferdinand Lavainne, den Sie als außerordentlich verdienstvollen Komponisten kennen, und von Leplus, dem geschickten Dirigenten des Artillerie-Musikchors von Lyon, der Schwierigkeiten meiner Kantate in kurzer Zeit Herr wurden. Den vereinigten Militärkapellen die „Apotheose“ beizubringen, gab uns viel mehr zu schaffen. Man hatte sie schon vor meiner Ankunft in Angriff genommen; allein der Dirigent, welcher diese Probe leitete, hatte sich gewaltig im Tempo vergriffen und daher nur ein betäubendes Charivari zustande gebracht. Herr Dubois, welcher inmitten der Scherereien und Aufregungen des Festes mein Führer war und tapfer die ganze Verantwortlichkeit des musikalischen Teils auf sich genommen hatte, schien mir erregt und unruhig, als ich ihm von unseren Truppen und diesem Mordsstück sprach. Ich wußte nicht, daß er dem ersten Versuch beigewohnt hatte, ich wußte nicht einmal, daß dieses ein so fürchterliches Resultat gehabt hatte; erst nach der Entwirrung des Chaos gestand er mir seine Ängste und ihre Veranlassung. Wie dem auch sei, seine Besorgnis war recht bald zerstreut, und nach der dritten Probe ging alles gut. Soviel ich mich erinnere, hatten die drei Militärkapellen der Stadt Lille selbst, als da sind die Kapelle der Nationalgarde, der Feuerwehr und der Artillerie, an der Aufführung nicht teilnehmen wollen oder können. Man sagte mir damals den Grund, aber ich habe ihn vergessen. Das war sehr schade, denn diese Orchester sind ausgezeichnet, und es gibt gewiß sehr wenige Militärkapellen in Frankreich, welche sich mit ihnen messen können. Ich konnte mich von dem Verdienst eines jeden der drei Chors überzeugen, da sie mich an dem meinem Konzerte vorhergehenden

Tage einzeln mit Ständchen unter meinen Fenstern beehrten. Das war ihrerseits eine wahrhafte und grausame Koketterie.

Man gab mir ein ausgezeichnetes kleines Orchester (das Theaterorchester, glaube ich) zur Begleitung der Kantate; eine einzige Probe war hinreichend. Es war also alles bereit, als mir Herr Dubois den Artilleriehauptmann der Nationalgarde vorstellte.

„Mein Herr," sagte der Offizier zu mir, „ich möchte mich wegen der ‚Stücke' mit Ihnen ins Benehmen setzen."

„Ach so! es findet eine dramatische Aufführung statt! Das wußte ich nicht, aber es geht mich nichts an."

„Ich bitte um Verzeihung, die Stücke, von denen ich rede, sind . . . Geschützstücke!"

„Ach du mein Gott, was habe ich mit diesen . . .?"

„Sie haben," sprach da Herr Dubois, „in Ihrer ‚Apotheose' einen betäubenden Effekt hervorzubringen. Übrigens können wir nicht mehr davon abgehen, die Kanonen stehen auf dem Programm, das Publikum erwartet seine Kanonen, und wir können sie ihm nicht vorenthalten."

„Jetzt werden meine Feinde unter den Pariser Kollegen, die braven Gendarmen der Kritik, wirklich sagen können, daß ich Artillerie in mein Orchester stelle! Wird ihnen das Spaß machen! Wahrhaftig, das ist ein Glücksfund für mich; nichts macht mir so viel Vergnügen, als ihnen Gelegenheit zu einer tüchtigen, mit dreifacher Dummheit geladenen Äußerung über mich zu geben. Gut, meinetwegen auch Kanonen! Aber sagen Sie mir zuerst, wie ist Ihr ‚Chor' zusammengesetzt?"

„Unser Chor?"

„Ja, Ihr ‚Park'; welches sind Ihre Geschütze, und wieviel haben Sie?"

„Wir haben zehn Zwölf-Zentimeter-Kanonen."

„Pöh! . . . Das ist recht schwach. Könnten Sie mir nicht Vierundzwanziger geben?"

„Um Himmelswillen, wir haben nur sechs Kanonen von vierundzwanzig Zentimeter."

„Gut. Bewilligen Sie mir diese sechs Vorsänger zusammen mit den zehn Choristen; dann stellen wir das ganze Stimmen-

material am Rande des großen Grabens, längs der Esplanade, so nahe wie möglich bei dem Orchesterpodium auf. Der Herr Hauptmann wird die Güte haben, uns zu beobachten. Ich werde einen Feuerwerker zur Seite haben; beim Erscheinen der Fürsten soll eine Rakete aufsteigen, und es sollen alsdann nur die zehn Choristen nacheinander abgefeuert werden. Hierauf fangen wir die Aufführung der ‚Apotheose‘ an, während welcher Sie von neuem laden können. Gegen Ende des Stückes wird eine zweite Rakete steigen; zählen Sie dann vier Sekunden, und bei der fünften geben Sie, bitte, mit Ihren zehn Zwölfer-Choristen und Ihren sechs Vierundzwanziger-Vorsängern auf einen Schlag einen großen, wohlsitzenden Akkord, so, daß der Einsatz Ihres gesamten Chores genau mit dem letzten Akkord meines Orchesters zusammenfällt. Verstehen Sie?“

„Vollkommen; das wird gemacht; Sie können sich darauf verlassen.“

Und ich hörte, wie der Hauptmann im Fortgehen zu Herrn Dubois sagte:

„Das ist großartig! Auf solche Ideen kann nur ein Musiker kommen!“

Am Abend war die wohlgeübte und wohldisziplinierte Militärkapelle aufgestellt und mein Feuerwerker auf seinem Posten, als der Herzog von Nemours und der Herzog von Montpensier, begleitet von dem Garnisonsstabe, dem Bürgermeister, dem Präfekten, kurz von den Spitzen der Militär-, Verwaltungs-, Gerichts- und Stadt-Behörden, eine gegenüber dem Orchester zu ihrem Empfang bereitete Terrasse bestiegen. Ich sage zum Feuerwerker: „Achtung!“ Da kommt der Artilleriehauptmann die Treppe unseres Podiums heraufgestürzt und ruft mir mit bebender Stimme zu:

„Um Gotteswillen, Herr Berlioz, geben Sie das Zeichen noch nicht, unsere Männer haben die Zündstöcke vergessen; man holt welche aus dem Arsenal; geben Sie mir nur fünf Minuten!“

Da ich, wenn auch nicht in Beziehung auf den Stil, so doch auf den Mechanismus derartiger Stimmen sehr unwissend bin (was man auch darüber sagen möge), wunderte ich mich, daß man solch erbärmliche kleine Zwölfer- und Vierundzwanziger-

Geschütze nicht mit einer Zigarre oder einem Feuerschwamm anzünden könne, und daß den Kanonen der Zündstock ebenso unentbehrlich sei wie den Posaunen das Mundstück; ich gab jedoch die fünf Minuten, ja sogar sieben Minuten zu. Nach der siebenten kletterte ein anderer Bote hastig dieselbe Treppe herauf, über welche der verzweifelte Hauptmann soeben hinuntergestürzt war, und meldete, daß die Fürsten warteten und daß es die höchste Zeit sei, zu beginnen.

„Los!" sagte ich zum Feuerwerker; „ich kann den Choristen nicht helfen, wenn man nichts hat, um ihnen Feuer zu geben."

Die Rakete steigt mit solcher Heftigkeit empor, als sollte sie bis zum Monde hinan. Große Stille . . . Man ist, wie es scheint, noch nicht vom Arsenal zurück.

Ich beginne; unsere Militärkapelle überbietet sich; in majestätischer Weise verläuft das Stück, ohne den geringsten Fehler in der musikalischen Strategie, und da es einen recht annehmbaren Umfang hat, sagte ich beim Dirigieren zu mir selbst: „Wir werden nicht umsonst gewartet haben; die Kanoniere haben Zeit, sich mit Zündstöcken zu versehen, und unsere Salve auf den letzten Akkord wird alle Fenster der Nachbarschaft einschlagen." Bei dem bezeichneten Takte der Coda angelangt, gebe ich also meinem Feuerwerker ein neues Zeichen, eine neue Rakete steigt zum Himmel empor, und, genau vier Sekunden danach . . .

Weiß Gott! ich will mich nicht mutiger machen, als ich bin, und mein Herz hatte mit gutem Grund beim Herannahen des feierlichen Augenblicks so heftig geschlagen! Lachen Sie, soviel Sie wollen, aber ich war nahe daran, vornüber auf die Erde zu fallen . . . Die Bäume erzitterten, die Wasser des Kanals kräuselten sich . . . unter dem köstlichen Hauch des Abendwindes . . . die Kanonen blieben ganz stumm! . . .

Nach dem letzten Takt der Symphonie herrschte tiefes Schweigen, ein majestätisches, großartiges, immenses Schweigen, welches nur, einen Augenblick später, durch das Beifallklatschen der scheinbar mit der Aufführung zufriedenen Menschenmenge unterbrochen wurde. Und das Publikum zog sich zurück, ohne zu ahnen, wie wichtig die Zündstöcke sind, ohne Klage über den ihr entgangenen Genuß, un-

eingedenk der Versprechungen des Programms und in der festen Überzeugung, daß die zwei Raketen, welche es hatte zischen hören und funkeln sehen, einfach eine neue, von mir erfundene, dem Auge recht angenehme Orchesterwirkung sei. Die Zeitung »Le Charivari« stimmte in diese Ansicht ein und veröffentlichte eine Reihe von blendenden, höchst bedeutenden Artikeln. Was hätte sie erst getan, wenn die Zündstöcke ... Es ist ein Verhängnis! an jenem Abend hätte ich mir einen neuen Rang, einen unsterblichen Beinamen erwerben können; ich hätte die Feuertaufe empfangen! ... Ein neuer, schlagender Beweis dafür, daß, wenn oftmals ungeladene Gewehre losgehen, doch manchmal Kanonen, welche geladen sind, nicht losgehen.

Nach diesem friedlichen Abschluß der ‚Apotheose‘ ließen wir unsere noch immer gerichteten Geschütze und unsere enttäuschten Kanoniere am Rande des Kanals mit gähnendem Munde zurück. Ich mußte nach dem Rathaus eilen, wo ein anderes Orchester und ein anderer Chor zur Aufführung der Kantate auf mich warteten. Diesmal wurde meine Hoffnung in keiner Weise getäuscht; unsere Sänger und Musiker hatten keine Viertelpause, keine Sechzehntelnote sich vorzuwerfen. Anders stand es mit unseren Zuhörern; nach dem Konzert, während ich auf die Liebenswürdigkeiten hörte, welche mir der Herzog von Nemours und sein Bruder von Montpensier gütig spendeten, tat mir irgend ein Autographensammler die Ehre an, mir meinen Hut zu stehlen. Ich war darüber betrübt, denn das Gewissen hat meinem Liebhaber gewiß hart vorgeworfen, keinen besseren Hut genommen zu haben; auch sah ich mich gezwungen, mit bloßem Kopfe hinauszugehen, und es regnete.

Dies ist alles, was ich Ihnen über Lille und die Einweihungsfeierlichkeiten mitzuteilen habe.

„Wie?“ werden Sie sagen, „einen so langen Brief schreiben Sie mir, nur damit ich erfahre, daß es in der Hauptstadt des Departement du Nord gute Choristen, vorzügliche Militärkapellen und schwache Artilleristen gibt?“ Ei nun! gerade dazu gehört Talent! Viel zu schreiben, wenn man viel zu sagen hat, das ist nicht schwer! Die große Kunst besteht heute darin, daß man

einen langen Säulengang[1] erbaut, der zu nichts führt. Auf diese Weise läßt man seinen harmlosen Leser an den Sphinxen von Theben vorübergehen; er folgt einem geduldig, in der Hoffnung, endlich an die Stadt mit hundert Toren zu gelangen; plötzlich sieht er sich der letzten Sphinx gegenüber; er erblickt weder Tore noch Stadt, und man läßt ihn mitten in der Wüste stehen.

H. Berlioz.

Ende lustig, alles gut.

Man kann die Beobachtung machen, daß die Musiker in Paris zu unserer Zeit in einer ganz anderen Stimmung arbeiten als vor zwanzig Jahren. Es ist ein eigentümlicher Wechsel eingetreten: Damals glaubten alle an sich selbst und an den Erfolg ihrer Anstrengungen; heute haben fast alle diesen Glauben verloren. Trotzdem streben sie aber weiter.
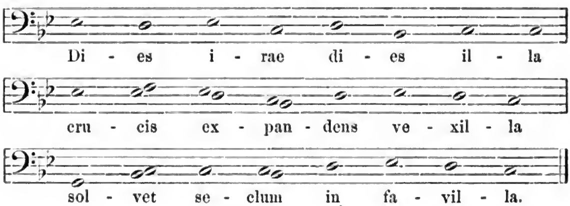
Sie gleichen in ihrem Mut der Mannschaft eines Schiffes, welches das südliche Eismeer durchforscht. Zuerst haben die kühnen Seeleute der Gefahr der Eisbänke und Eisschollen freudig Trotz geboten. Nach und nach steigt die Kälte zu doppelter Intensität, Eisstücke drängen sich um ihr Schiff, dessen Vordringen erschwert und verlangsamt wird; es naht der Augenblick, wo es, von dem starr gewordenen Meere festgehalten, in stummer, todesähnlicher Unbeweglichkeit gefangen sein wird.

Die Gefahr wird augenscheinlich; fast alle lebenden Wesen sind verschwunden; an dem grauen Himmel, von welchem ein dichter Nebel herabfällt, sieht man keine großen Vögel mit weit ausgebreiteten Flügeln mehr schweben; nur noch Schwärme von Pinguinen stehen stumpfsinnig auf Eisinseln, eine dürftige Beute fischend und mit ihrem federlosen Flügelstummel schlagend, auf welchem sie sich nicht in die Lüfte erheben können . . . Die Matrosen sind schweigsam, in düsterer Stimmung, und die spär-

[1] Hier macht Berlioz ein unübersetzbares Wortspiel: colonne = Säule oder Spalte einer Zeitung. (Anm. d. Übers.)

lichen Worte, welche sie beim Vorübergehen auf dem Verdeck miteinander wechseln, gleichen sehr dem unheimlichen Gruße der Trappisten: „Bruder, wir müssen sterben!“ . . . .

Aber wir wollen uns von ihrem Spleen nicht anstecken lassen; wir wollen die trüben Gedanken verjagen und mit leichter Stimme das so wohlbekannte, lustige Thema singen:



Ende.

Berichtigungen.

S. 31, Zeile 3 von unten: **recht** statt rech.
S. 41, letzte Zeile: **Pianinos** statt Pianos.
S. 65, Zeile 3 von oben: **sprüht** statt sprühte.
S. 95/96, überall: **Francs** statt Frank.
S. 105, Anm. 2: **poussière** statt poussiére.
S. 107, Zeile 9 von unten: **Francs** statt Frank.
S. 108, Zeile 18 von oben: **vorbeigehen** statt vorbeigeben.